الإيقاع في شعر الحداثة

دراسة تطبيقية على دواوين

فاروق شوشة - ابراهيم أبوسنة - حسن طلب

رفعت سلام

الدكتور

محمد سلمان

دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع

البيـــــانـــــات	
عنوان الكتاب– Title	الإيقاع في شعر الحداثة " دراسة تطبيقية على دواوين " فاروق شوشة – ابراهيم أبوسنة – حسن طلب - رفعت سلام
المؤلف - Author	الدكتور/ محمد سالمان .
الطبعة — Edition	الأولى .
الناشر - Publisher	العلم والإيمان للنشر والتوزيع .
عنوان الناشرAddress	كفر الشيخ - دسوق - شارع الشركات ميدان المحطة تليفون : ٠٠٢٠٤٧٢٥٥٠٣٤١ فاكس : ٠٠٢٠٤٧٢٥٦٠٢٨١
بيانات الوصف المادي	عدد الصفحات Pag.: ٣٩٢ — مقياس النسخة Size: ٢٤,٥ × ١٧,٥ — التجليد: مجلد
المطبعة - Printer	الجلال .
عنوان المطبعة- Address	العامرية إسكندرية.
اللغة الأصل	اللغة العربية .
رقم الإيداع	٢١٢٤- ٢٠٠٨م
الترقيم الدولي .I.S.B.N	977- 308 - 178 - 8
تاريخ النشر - Date	2008

الإهداء

إلى ....

... الروح المحاصرة ...

بلهيب الغربة الأبدية ....

حيثما وُجـــدت .....

مد / مد



الفهرست





مقدمة

يحتل الشعر مكانة كبيرة في نفوس العرب، الأمر الذي جعلهم يقيمون أسواقًا لهذا الفن اللغوي، كما كانوا لا يهنئون إلاّ بغلام يولد أو شاعر ينبغ منهم أو فرس تنتج، وكانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، فهو – الشعر – ديوانهم، يسجلون فيه مآثرهم وأيامهم ولذلك كان الاهتمام به حفظًا، ورواية، وتدوينا ونقدًا.

ومرَّ شعرنا العربي بمراحل عديدة من التطور والتجديد، في عصوره المختلفة، وذلك على مستويات عدّة، كالشكل والمضمون بعامة والإيقاع بصورة خاصة.

ومع بدايات النهضة في عالمنا العربي، في أواخر القرن التاسع عشر بدأتْ تدب في الشعر روح جديدة، حمل لواءها محمود سامي البارودي، ورفاقه، ثمّ انتقلت الراية إلى جماعة الديوان، ومنها إلى جماعة أبوللو، ثم انتقلت راية التجديد إلى مدرسة الشعر الحر (التفعيلة)، التي تعدُّ ثورة في مجال الشكل الشعري.

وفي القرن الماضي، ظهرت دعوات عديدة – نتيجة التقارب مع الحضارة الغربية تنادي بضرورة الأخذ بالحديث، ومواكبة التطور في كل مناحي الحياة، بما فيها الشعر، وبدأ دعاة الحداثة يسطِّرون أفكارهم ورؤاهم في الصحف والدوريات العربية، والتي أسهمت بدورها في نشر هذه الدعوات.

وإذا كان جيل رواد الحداثة، قد لقي العناية والدراسة التي تبيِّن جهده وأثره في الحياة الثقافية، وضح ذلك – مثلا – من خلال دراسة د. كمال خير بك "حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر – دراسة حول الإطار الاجتماعي – الثقافي للاتجاهات والبنى

الأدبية" وقد خُصّصت تلك الدراسة للفترة الزمنية من عام ١٩٥٧ حتى ١٩٦٤م، وذلك في إطار تجمّع مجلة شعر اللبنانية، إضافة إلى السيّاب، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البيّاتي فإن كان الأمر كذلك، فإن الأجيال اللاحقة من الحداثيين مازالت تعاني من إهمال الدارسين وإعراض النقاد، الأمر الذي جعلني أشمرُ عن ساعد الجدّ للكشف عن تلك الأجيال وقد تخيَّرت الجيلين التاليين للجيل الأول (الروّاد)، وذلك في دراسة جانب من جوانب النص الأدبي، وهو الإيقاع[1]، لما له من أهمية في النص الشعري.

وكانت الخطوة الأولى التي يتعين عليَّ البتُّ فيها، هي تحديد الإطار الزماني والمكاني للموضوع، ثم تعيين حدود المادة التي سيتناولها البحث، ولم يكن تحديد الإطار المكاني عسيرًا، فقد تخيَّرت شعراء (مصر)؛ وذلك لأني ابن لهذا البلد، الأمر الذي يجعلني على مقربة من الحياة الثقافية والشعرية لهذا الإقليم، أكثر من أي إقليم آخر، إضافة إلى ما تحتله مصر من مكانة ثقافية كبيرة في عالمنا العربي.

أما الإطار الزماني، فقد حدَّدت بدايته بعام ١٩٦٧م[2] لما يحتله هذا التاريخ من أهمية على المستوى العربي، فهو عام النكبة والإحباطات العربية، كما تمثل السنوات التالية لهذا التاريخ مرحلة تحوُّل في السياسات والثقافات العربية، الأمر الذي يؤثر بشكل أو بآخر في إيقاع الشعر المواكب لهذه التحوُّلات، وحددت نهاية ذلك الإطار بعام (٢٠٠٠) وهو نقطة الانعطاف الزمني الذي يمثل تحولات كبرى في تاريخ البشرية.

---

(١) لم تتطرّق هذه الدراسة لدراسة النبر؛ وذلك لأنه قضية خلافية، إضافة إلى أنه يختلف من قطر إلى آخر، بل من فرد لآخر، ذلك حسب النطق.

(٢) نظرًا لأن التجربة الإبداعية للشاعر لا يمكن تقسيمها، فقد اعتمدت – أحيانًا – على قصائد للشعراء، موضع الدراسة تسبق هذه الفترة بقليل، صدرت عام ١٩٦٦ أو عام ١٩٦٥، وكان ذلك في الباب الأول فقط.

أما عن مادة البحث، فقد قصرتها على أربعة شعراء، بلغ نتاجهم الشعري نحو اثنين وثلاثين ديوانًا، احتوت أكثر من خمسمائة وخمسين قصيدة، وهم محمد إبراهيم أبو سنة وفاروق شوشة، وحسن طلب، ورفعت سلاّم.

ولا أدّعي أن هؤلاء الشعراء – الأربعة – لهم وحدهم الحقّ في تمثيل الشعر المصري لهذه الفترة، لكنهم يمثلون السمات والخصائص الفنية لشعر هذه الفترة من هذا الإقليم العربي .

كما أن هؤلاء الأربعة، يمثلون بيئات مختلفة (الصعيد – الريف- المدينة- الساحل) كما يمثلون ثقافات متباينة (الأزهرية – الدرعمية(*)- الجامعية العامة) كما أن نتاجهم الشعري يتسم بالكثرة الكمية، وكذلك بوفرة الخصائص الفنية والأسلوبية التي تؤهلهم لمثل هذه الدراسة، وقد تخيّرت "الإيقاع في شعر الحداثة " عنوانًا لها.

ولما كانت هذه الدراسة تتناول "الإيقاع" فإن حدودها المنهجية جعلتها تنأى عن المقدمات التاريخية التي تتصل بالشعراء موضع الدراسة، واتجهت رأسًا إلى ما له علاقة بالموضوع، وقد اعتمدت على المنهج الفني في رصد الظاهرة الإيقاعية، ووصفها وتحليلها وفق رؤية فنية.

على أنه ما من باحث تصدّى لدراسةٍ ما إلا شكا من صعوبات اعترضته لحظة اقترابه منها، وشغلته عن أن يجد فرصة الانطلاق مواتية ميسورة، وهذه الدراسة كأية دراسة اعترضت إنجازها مشاكل وصعوبات لم يكن تخطيها بالأمر الميسور، نذكر منها:

(*) الدرعمية: كلمة منحوتة من (دار العلوم) ، وهى مدرسة عالية أنشاها على مبارك عام ١٨٧١، لتمثل اللقاء المتزن بين الثقافتين القديمة والحديثة، أو الأصالة والمعاصرة، هي الأن (كلية دار العلوم) وتتبع جامعة القاهرة، انظر د. أحمد هيكل موجز الأدب الحديث في مصر ، ص ٣٢ .

١- الكتابات المهمة في الإيقاع هي التي طرحت المسألة من زوايا عديدة، وهو ما يستوجب منا إلمامًا بفنون معرفية عديدة؛ مثل: اللسانيات وعلم النفس والفيزياء والموسيقى.

٢- ندرة الدراسات التأسيسية التي اهتمت بتناول الإيقاع لأفراد الشعراء، ومع ذلك كانت دراسة الدكتور عمر خليفة ابن إدريس "البنية الإيقاعية في شعر البحتري" ودراسة جمال الدين بن الشيخ عن "الشعرية العربية" ودراسة الدكتور سيد البحراوي عن "الإيقاع في شعر السياب" من الدراسات التي فتحت أمامي آفاقًا واسعة.

٣- ندرة الدراسات المتعلقة بالشعراء موضع الدراسة.

أما عن الدراسة، فقد تكوَّنت من تمهيد وبابين، خُصص التمهيد منها في محاولة لتعريف مفهوم الإيقاع وتحديده، وكذلك مفهوم الحداثة، وتاريخها في مصر، ثم يأتي الباب الأول، وقد خصص لدراسة الإيقاع في جيل ما بعد الرواد.

وقد انقسم هذا الباب إلى فصلين، تناول الأول منهما الإيقاع في شعر محمد إبراهيم أبي سنة، متتبعًا أبرز مظاهر الإيقاع لديه، المتمثل في الوزن والتدوير والقافية وغيرها من أشكال الإيقاع.

واشتمل الفصل الثاني على الإيقاع في شعر فاروق شوشة، وقد تناولت فيه الظواهر الإيقاعية من وزن وقافية وتكرار وغيرها، موضحًا أهم الملامح التجديدية في مجال الإيقاع لدى الشاعر.

أما الباب الثاني، فقد خصص لدراسة الإيقاع لجيل السبعينيات، وقد قسّم إلى فصلين – أيضًا – تناول الأول الإيقاع في شعر حسن طلب، تناولت فيه ملامح التجديد في مجال الإيقاع، وذلك بدراسة الوزن والقافية والتكرار، والاقتباس من القرآن الكريم.

أما الفصل الثاني، فقد خصص لدراسة الإيقاع ومظاهره في شعر رفعت سلاّم، وقد قدمت للفصل بمدخل حول الشعر المنثور أو ما يسمى بقصيدة النثر في مصر.

وأنهيت الدراسة ، بخاتمة، كثفت فيها موضوع الدراسة، وبيّنت أهم القضايا الجديدة التي توصّلت إليها خلال الدراسة .

وآمل أن أكون قد وفقت
وأسأل الله غفران الزلل والخطأ، إنه نعم المولى ونعم النصير

د. محمد علوان سالمان
طرابلس الغرب
شتاء ٢٠٠٤



تمهيد

نظرًا لأهمية تحديد المصطلحات في أية دراسة علمية، وتوضيحًا لمصطلحي الإيقاع والحداثة، وهما عماد هذه الدراسة، وتحديدهما وسط الضباب الذي يحيط بهما في كثير من الدراسات المعاصرة، لابدّ لنا من أن نبدأ بمناقشتهما: حتى ننطلق بهما على بينة ووضوح

أولا : الإيقاع :

قد ينشأ المصطلح – أي مصطلح بسيطًا محددًا واضحًا لا خلاف عليه، وقد يستمر على حاله، أو ينحرف عن دائرته المحددة الواضحة إلى علوم أخرى؛ فيتحرك من البساطة إلى التعقيد، ومن الوضوح إلى الإبهام فيصل الأمر إلى أن يصبح هذا المصطلح أو ذاك مفهومًا فهمًا عامًا، لكنه في ذاته بحاجة إلى إعادة تحديد. ومن هذه المصطلحات مصطلح الإيقاع الذي يعد من أكثر المصطلحات استعصاء على التحديد الدقيق، إذ إنه لم يحدد تحديدًا دقيقًا، لا في القديم، ولا في الحديث ومن ثم رأينا اختلافًا شديدًا في تحديده خاصة عندما يستعمل في مجال الدراسات الأدبية [(١)].

والحق أن مشكلة الإيقاع الرئيسة تكمن في وقوعه على التماس بين الفيزيائي والنفسي بل لعله الاثنان معًا. ذلك أن الإيقاع من قولنا: وقّع يوقّع بأصابعه. أي أحدث صوتًا منتظمًا، يحدث انسجامًا في السمع، ثم راحة في النفس. وليس البحث والتنظير إلا جزءًا عما رسب في شعورنا منه [(٢)].

ويمكننا فهم المصطلح من خلال تعريفه لغة، محاولة تعريفه اصطلاحًا على النحو الآتي:

---

(١) انظر: عمر خليفة بن إدريس: البنية الإيقاعية في شعر البحتري ص ٢١
(٢) انظر: خميس الورتاني الإيقاع في الشعر العربي الحديث ص٢٥

الإيقاع في اللغة : -

الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها(١). والمراد به في علم الموسيقى النقلة على النغم في أزمنة معدودة المقادير والنسب (٢) وقد تنبه الأقدمون إلى ما في الكون من إيقاع فقال الجاحظ (ت ٢٥٥): "ما أودع صدور صنوف سائر الحيوان من ضروب المعارف وفطرها عليه من غريب الهدايا وسخر حناجرها له من ضروب النغم الموزونة والأصوات الملحنة، والمخارج الشجية، والأغاني المطربة، فقد يقال إن جميع أصواتها معدلة وموزونة موقعة".(٣)

كما احتوى الإيقاع الظواهر الطبيعية: الشمس والقمر والفصول الأربعة، وتغلغل إلى أجهزة الإنسان الداخلية من الدورة الدموية إلى التنفس إلى دقات القلب .. وتحول عدم الاستجابة لإيقاع الحياة جسدًا أو روحًا دليلا على المرض ووصل إلى الفن ثم تحرك إلى دائرة اللغة فظهر في عروض الشعر والوزن الصرفي والجرس الصوتي، ووصل إلى الفن بأشكاله المختلفة كالرسم والنحت والتصوير والمعمار والتعبير الحركي "الرقص".

وقبل الكلام عن مفهوم الإيقاع في اصطلاح الفن ينبغي أن نفرق أولا بين نوعين من الإيقاع هما:

الأول : إيقاع تلقائي غير مقصود :

وهو ما لا يقصد منه أي نوع من أنواع التأثير الفني في النفس مثل حركات البندول ودقات الساعة وصوت عجلات القطار... إلخ

(١) ابن منظور، لسان العرب (وقع).
(٢) الخوارزمي، مفاتيح العلوم، تحقيق فهمي النجار ص ٢٤٥
(٣) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ٣٥/١

الآخر: إيقاع مقصود أو فني:

وهذا هو النوع الذي تتعدد عناصره في الفنون كالشعر والموسيقى والرقص وهذا النوع مقصود به إحداث تأثيرات وانفعالات معينة في نفس المتلقي لأنه أساسًا يعبر عن إحساسات ومشاعر في محدث الإيقاع. وبين النوعين السابقين فروق كثيرة، نذكر منها

أ- العلاقة بين العناصر في النوع الأول ظاهرة بسيطة، يسهل قياسها.أما في النوع الثاني فهي أخفى وأكثر تركيبًا وتعقيدًا.

ب- العلاقة في النوع الأول توشك أن تكون حسية خالصة، ولهذا لا يتفاوت الناس في إدراكها، بل ربما تدركها بعض الحيوانات وتنفعل بها.

أما العلاقات في النوع الثاني فهي عقلية حسية لا تكفي الحواس لإدراكها بل تحتاج إلى فكر وثقافة وتدريب، ولذلك يتفاوت الناس في إدراكها وتذوقها، وذلك حسب ثقافة المتلقي ونضجه الفكري وخبراته ومؤهلاته لإدراك هذا الإيقاع

ج- العلاقات بين عناصر النوع الأول تنتظم انتظامًا تامًا أو شبه تام، أما علاقات النوع الثاني فتجمع بين انتظام هذه العناصر انتظامًا تامًا، وخروجها أحيانا على هذا النظام. ولذلك نجد صعوبة في تعريف الإيقاع في نوعه الثاني، لأن العلاقة بين عناصره ليست من السهولة والوضوح بحيث يمكن وصفها أو تذوقها [1].

---

(١) انظر: د. علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي ١٩

الإيقاع في الاصطلاح:

ولا يوجد للإيقاع في الاصطلاح الفني عند النقاد تعريف جامع مانع. بل تعددت التعريفات حسب ثقافة المعرِّف وخبراته ويمكننا تتبع تاريخ هذا المصطلح على النحو التالي.

مفهوم الإيقاع التراث النقدي:

تنبّه الحس العلمي مبكرًا لظاهرة الإيقاع في اللغة بعامة فنجد (سيبويه ت١٨٠هـ) رائد البحث اللغوي العربي، يرصد هذه الظاهرة فيقول: "أما إذا ترنموا – أي العرب فإنهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينوَّن وما لا ينوَّن؛ لأنهم أرادوا مدَّ الصوت .. وإنما ألحقوا هذه المدة في حروف الروي؛ لأن الشعر وُضِعَ للغناء والترنم"(١).

ومع بداية القرن الثالث الهجري اشتد النزوع إلى الفلسفة اليونانية ونال كتاب "الخطابة" لأرسطو قسطًا وافرًا من العناية، ومن ثم انتشر مصطلح "الإيقاع" بين شُرَّاح الفلسفة اليونانية المسلمين من الكندي (ت٢٥٧هـ) إلى ابن رشد (ت ٥٩٥ هـ) ثم أخذ طريقه إلى كل من ابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ)، والفارابي (ت٣٣٩ هـ)، وأبي هلال العسكري (ت بعد ٣٩٥ هـ)، وأبي حيان التوحيدي (ت نحو ٤٠٠ هـ)، وحازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) وصار مصطلحًا متداولا متشعب المعاني.

والإيقاع في كتب الخطابة اليونانية يعني تناسب طبقات صوت الخطيب مع المعنى والموقف الذي يتحدث فيه وهو ما يقترب من مفهوم "النبر" في علم اللغة وتجاوب النبر مع المعنى ومع الحالة النفسية للمخاطبين بحسب طبيعة الموضوع(٢).

---

(١) سيبويه: الكتاب ٢٠٤/٤ – ٢٠٦.
(٢) انظر: ألفت الروبي – نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص ٢٦٧

ومن الصعب أن نحكم بأن المصطلح قد ظهر أولا في بيئة شرّاح الفلسفة اليونانية من الكندي إلى ابن رشد ثم انتقل إلى بيئة النقاد والبلاغيين أو العكس. فليس لدينا نصوص تثبت ذلك صراحة.

فأما شراح الفلسفة اليونانية المسلمين فقد مزجوا بين الإيقاع الموسيقى والإيقاع العروضي. فالكندي مثلا – يحاول أن يحلل التفاعيل التي يتشكل منها الوزن الشعري، وهي فعولن وفاعلن ومفاعيلن وفاعلاتن على أساس موسيقي، فيقول: "فالسبب نقرة وإمساك وهو حرفان متحرك وساكن مثل هل، بل، قم.. والوتد وتدان الأول نقرتان وإمساك وهو حرفان متحركان فساكن مثل عتب، طرب"(١).

وفي موضع آخر يقول: "أوزان الأقوال العددية – وهي الشعر- لها إيقاعات مشاكلة لإيقاعات الألحان، بمعنى أن الإيقاعات الثقيلة الممتدة في الزمن – لحنًا وشعرًا – تشاكل الشجن والحزن، والخفيفة المتقاربة تشاكل الطرب وشدة الحركة"(٢).

والفارابي يعرف الأقاويل الشعرية من حيث الوزن فيذهب إلى أنه ينبغي أن تكون بإيقاع، وأن تكون مقسومة الأجزاء، وأن تكون أجزاؤها مكونة من حروف وأسباب وأوتاد محدودة العدد، وأن يكون ترتيبها في كل وزن محدودًا(٣).

ويقول في موضع آخر: "الألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فإن الحروف أول الأشياء التي منها تلتئم، ثم الأسباب ثم الأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب ثم أجزاء المصاريع، ثم البيت وكذلك الألحان، فإن التي تأتلف منها ما هو أول، ومنها ما هو ثوان إلى أن تنتهي إلى الأشياء التي

---

(١) الكندي -المصوتات الوترية، ضمن مؤلفات الكندي الموسيقية ص٨٢
(٢) الكندي - رسالة في خبر صناعة التأليف تحقيق يوسف شوقي ص ١١١
(٣) انظر: الفارابي – جوامع الشعر ضمن تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد ص ٧١

هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة. والتي منزلتها من الألحان منزلة الحروف من الأشعار هي النغم"[(١)] "ولهذا جعل الفارابي التنوع في الأقاويل الشعرية عائدًا إلى الوزن والمعنى.

أما ابن سينا (ت ٤٢٨) فيعرف الشعر بأنه " كلام مخيل من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها متساوية هو: أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية فإن عدد زمنه مساو لعدد زمان الآخر"[(٢)].

ويؤيد ابن رشد (ت٥٩٥ هـ) ابن سينا في مفهومه للأقاويل الموزونة على أنها التي تجمع فيها الإيقاع والعدد[(٣)].

وكذلك (إخوان الصفا)[(٤)] يذهبون إلى مماثلة أصول العروض بقوانين الموسيق ذلك أن الأصول التي تتشكل على أساسها تفاعيل أو مقاطع الأشعار العربية وهي السبب والوتد والفاصلة هي ذاتها التي تشكل جميع ما يتركب من النغمات والألحان في جميع اللغات. وهذه الأصول في كل من الشعر والموسيقى قوامها الحركة والسكون.

وهكذا يهتم شراح الفلسفة اليونانية المسلمين بالإيقاع؛ لأنه السمة المميزة للوزن الشعري المرتبطة بالموسيقي واللحن مع اختلاف طبيعة الشعر عن الموسيقى. وكذلك عن النثر؛ ولذلك كان إيقاع الشعر مختلفًا عن إيقاع النثر. وإيقاع النثر المكتوب يختلف عن إيقاع النثر المنطوق (الخطبة).

وقد بدأنا بموقف شراح الفلسفة المسلمين؛ لأنهم متفقون في نظرتهم إلى الإيقاع بالإضافة إلى تأثيرهم في النقاد والبلاغيين الذين نهلوا من الثقافة اليونانية كأبي حيان

---

(١) الفارابي: الموسيقي الكبير من ٨٥ ــ ٨٦

(٢) ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفا، ضمن كتاب الشعر لأرسطو ص ٢٧٤

(٣) انظر: ابن رشد: تلخيص الخطابة ص ٥٩ عن نظرية الشعر ص ٢٧١.

(٤) تألفت هذه الجماعة في القرن ٤ هـ (١٥م) وكان موطنها البصرة، وحاول أعضاؤها المزج بين الفلسفة اليونانية التقليدية وظاهر الشريعة الإسلامية في تأويل الآيات والأحاديث على ما يناسب عقائدهم.. انظر رسائل إخوان الصفا جـ١ الرياضيات والفلسفيات (المقدمة).

التوحيدي وحازم القرطاجني. أما ابن طباطبا والعسكري والمرزوقي (ت ٤٢١ هـ) فلم يبعد مصطلح الإيقاع عندهم كثيرًا عن معناه اللغوي العام، وهو ما نشير إليه لاحقًا. أما سائر البلاغيين والنقاد المعروفين قديمًا فلم يرد لديهم مصطلح الإيقاع إلا بالمفهوم العام للمصطلح، مفهوم الكلام الموزون حلو الأثر على النفس.

الإيقاع عند ابن طباطبا والعسكري والمرزوقي:

يقول ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر": "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه، ومعقوله من الكدر، ثم قبوله له واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يكمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"(١).

فالإيقاع عند ابن طباطبا مرتبط بالشعر الموزون لا يتعداه إلى غيره، وهو مقياس لجودة النص الشعري، ومصدر من مصادر الطرب والارتياح، كما أن الإيقاع لديه ليس مرادفًا للوزن الشعري، بل أعم وأشمل، فالوزن عنصر من عناصره.

أما أبو هلال العسكري فيرى أن من فضل الشعر على النثر أن "الألحان التي هي أهنأ اللذات، إذا سمعها ذوو القرائح الصافية والأنفس اللطيفة لا يتهيأ صنعتها إلا على كل منظوم من الشعر"(٢).

وفي هذا ربط بين فني الشعر والموسيقى في إبداع الغناء الذي يقوم أساسًا على الإيقاع النغمي اللفظي.

---

(١) ابن طباطبا: عيار الشعر ص ٥٣.
(٢) أبو هلال العسكري: الصناعتين ص ١٤٤

وغير بعيد عنه ما ذهب إليه المرزوقي في شرح ديوان الحماسة حين قال: "وإنما قلنا تخير من لذيذ الوزن؛ لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه. كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومه"(١).

وهكذا كان ابن طباطبا والعسكري والمرزوقي يدورون في فلك ذلك الإيقاع الذي يمثل الأثر الجميل لوقع الحركات والسكنات في النفس.

الإيقاع عند القرطاجني :

وقد تعرض القرطاجني للإيقاع من خلال حديثه عن العروض فهو "ميزان الشعر" ولم يستخدم مصطلح "الإيقاع" في المنهاج صراحة، لكن تناوله تناول الشيء المتداول المعروف في أوساط الموسيقيين والعروضيين والشعراء والنقاد؛ ولذا وجدناه يربط بين الإيقاع والتحسين في الكلام، فيقول: "لشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها، اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم. فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي؛ لأن في ذلك مناسبة زائدة. ومن ذلك اختلاف مجارى الأواخر واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع في الكلام منها؛ لأن في ذلك تحسينًا للكلم بجريان الصوت في نهاياتها، ولأن للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجدادًا لنشاط السمع بالنقلة من حال إلى حال"(٢).

---

(١) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة ص ١٠

(٢) القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ١٢٢

كما أكد القرطاجني على عنصر الزمن في الشعر، وحدد هذا العنصر بالنظر إلى أصوات الكلمات وتوافقها توافقًا زمنيًا يضاهي صورة الوزن العروضي الذي يمثله تعاقب الحركة والسكون.

وعلى هذا فوجود الإيقاع في العروض له هدف جمالي وأثر نفسي. حرص على توافرهما الشعراء؛ طلبًا للتحسين. فالإيقاع يورث اللذة، واللذة لا تأتي مع الفوضى، وهو يتحقق بإجراء الكلام على قانون محدد، فيقع في موقع عجيب من النفس.(١)

والقرطاجني يستعمل مصطلح "المسموعات" بديلا "للإيقاع" فالمسموع هو الشعر المنشد والمسموع هو الإيقاع اللذيذ، وهو الغناء الشجي، وتناسب المسموعات وتناسب انتظاماتها وترتيباتها، جزء يدخل تركيب الجملة(٢) ولأن العروض والموسيقى يتعاملان بأوزان متقاربة ويقدر جمال وقع الموسيقى في النفس يكون جمال وقع الإيقاع فيها والمعول فيهما الأذواق الصحيحة.(٣)

وهكذا صار مصطلح "الإيقاع" بمفهومه الضيق والمتشعب من المصطلحات المتداولة بين الموسيقيين وهم الأصل، والعروضيين وهم الفرع، والشعراء وهم المنتجون، والنقاد وهم المقيمون، ثم زحف رويدًا رويدًا إلى مجالات أخرى كالرسم والنحت والرقص ... الخ.

مفهوم الإيقاع في النقد الحديث:

الإيقاع هو الترجمة العربية للمصطلح الأوربي *RHYTHM* في الإنجليزية و*RYTHME* في الفرنسية، وهما مشتقتان من *Rhuthmos* اليونانية وهي في أصل معناها

---

(١) انظر: السابق ص ١٢٤.
(٢) انظر: السابق ص ٢٢٦.
(٣) انظر: السابق ص ٢٣٥.

الجريان والتدفق والمقصود به عامة هو التواتر والتتابع بين حالتي الصوت والصمت أو النور والظلام(١).

كانت إشكالية العلاقة بين الوزن والإيقاع تدفع الباحثين لوضع تفرقة بين المصطلحين، تنبع من طبيعة الإبداع الشعري وأبعاده التعبيرية والشعورية. ومن هنا كانت محاولة د. محمد مندور حين استهدف وضع تفرقة أساسية بين الوزن والإيقاع. فقال: "أما الكم (الوزن) فقصد به هنا كم التفاعيل التي يستغرق نطقها زمنًا ما. وكل أنواع الشعر لابد أن يكون البيت فيها مقسمًا إلى تلك الوحدات، وهي بعد قد تكون متساوية كالرجز عندنا مثلا، وقد تكون متجاوبة كالطويل، حيث يساوى التفعيل الأول التفعيل الثالث والتفعيل الثاني التفعيل الرابع وهكذا. أما الإيقاع فهو عبارة عن رجوع ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة".(٢)

وعلى هذا فقد نظر د. مندور إلى الوزن الشعري على أنه قالب يحدده كم التفاعيل على الرغم من أن الوزن المجرد لكل بحر محض تصور ذهني شبيه بمفهوم "الجوهر" عند الفلاسفة لا نواجهه في القصيدة".(٣)

أما د. شكري عياد، عند تعريفه للإيقاع فخلص إلى أن الوزن يتضمن الإيقاع أيضًا وأن الاصطلاحين- الوزن والإيقاع- لا يفهم أحدهما بدون الآخر".(٤) وليس الإيقاع هو مجرد التلوين الصوتي، إنما هو فاعلية مؤثرة في بنية القصيدة.

---

(١) انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص ٧١
(٢) محمد مندور: في الميزان الجديد ص ٢٣٣.
(٣) انظر: د. جابر عصفور: مفهوم الشعر ص ٢٦٥.
(٤) انظر د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي ص ٦٢

ثم حاول التفريق بين الإيقاع الشعري والإيقاع الموسيقي. ثم نبه إلى قضية النبر "فالنبر في الإيقاع الموسيقي يلعب الدور الرئيسي" أما الإيقاع الشعري فإنه "يتبع خصائص اللغة التي يقال فيها الشعر".(١)

وإذا كان الإيقاع تابعًا لخصائص اللغة التي يقال فيها الشعر فإن "توفير هذا العنصر أشق بكثير من توفير الوزن؛ لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ الموضوعة فيه. تقول "عين" فتقول مكانها "بئر" وأنت آمن من عثرة الوزن.

أما الإيقاع فهو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها".(٢)

وقد أكد محمود المسعدي أن ظاهر الإيقاع غير مختصة بالشعر فقط. إنما هي قاسم مشترك بين الشعر والنثر على تباين في نسبة تجليها وقد تفطن إلى أن العربية من حيث هي لسان موقعه بطبعها ذلك من ناحية الاشتقاق. ومعنى هذا أن جزءًا من مفرداتها ينقسم إيقاعيًا إلى مجموعة سمتها التماثل الصيغي؛ فالمشتقات بمثابة الرحم الإيقاعي، في حضورها يكون حضور الإيقاع جليًا، وفي غيابها يكون خافتًا.

وخلص المسعدي إلى أن الإيقاع في السجع قائم على أركان؛ منها: الازدواج، وهو ألا تتركب وحدة إيقاعية في السجع إلا بفقرتين (أو أكثر أحيانًا) تجمع بينهما قافية، وأوضح أن القافية عنصر جوهري في ماهية السجع؛ لأنها لو فقدت لخرج النثر من باب السجع

---

(١) نفسه ص ٦٢. وعلى الرغم من أن الهدف الأساسي من دراسة النبر هو الكشف عن الإمكانات الإيقاعية الكامنة في بحور الشعر قديمها وحديثها بترجيح الطابع النبري لهذه البحور، فإن قضية النبر قضية خلافية بين النقاد فإبراهيم أنيس يؤيدها وذلك في اللهجات العربية ص ١٠٨، وكذلك كمال أبو ديب في البنية الإيقاعية ص ٢٢٩ وكمال خير بك في حركة الحداثة ص ٣٣٣. أما محمد النويهي فيؤكد أن إدخال نظام النبر مازال في مستهله وأن الشعر الجديد يتبع نظامًا كميًا، ثم يقر باختلاف موضع النبر بحسب اختلاف قواعد النطق في العالم العربي انظر: قضية الشعر الجديد ص٢٤٥. أما سعد مصلوح فيقول: "إن النبر أحد معضلات الدرس اللغوي للعربية المعاصرة ولهجاتها الحديثة" انظر: مجلة فصول= =عدد٤ عام ١٩٨٦. ولمزيد من الإيضاح انظر: د. احمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ص ٣٢ وما بعدها.

(٢) د.عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي ص ٣٧٦.

كما أنها ذات أهمية بالغة في نسيج الإيقاع. ومن الأركان أيضًا: مراعاة مبدأ التعادل عدديًا بين فقرتي السجعة؛ وذلك بتساوي أو تكافؤ عدد المقاطع. وكذلك كان للترديد والترجيع الدوري بتكرار الصيغة الواحدة من الكلام في الفقرة الثانية على غرار ما جاءت عليه في الفقرة الأولى، كما كان للتوازن؛ أي تركيب الفقرتين من كلمات متماثلة الوزن ومتناظرة الرتبة في التركيب.

كما أشار المسعدي إلى ضرورة المقابلة والتقديم والتأخير، وطريقة ترتيب الكلمات كل هذه الأشياء لها علاقة وطيدة بخلق الإيقاع الثري للنص الأدبي، كما أشار إلى ضرورة تطويع التركيب النحوي لمجاراة وخدمة التركيب الإيقاعي، وذلك على شرط ألا يكون متكلفًا(١).

وقد تناول محمد العياشي قضية الإيقاع بالبحث والتحليل وذلك في دراستين(٢) وتبين له أن كل من سبقه في دراسة الإيقاع كان على ضلال مبين(٣).

ولما كان علم العروض -عند العياشي -عبارة عن مجموعة أغلاط كان عليه أن يرفض الأسس والمصطلحات التي يعتمد عليها هذا العلم. فالتفاعيل مثلا هي عنده "اختراع لغويين ونحاة ولا دخل لها في الإيقاع"(٤).

---

(١) انظر: محمود المسعدي: الإيقاع في السجع العربي، ص ١٨١ وما بعدها.

(٢) هما، نظرية إيقاع الشعر العربي، وصدر عام ١٩٦٧، والكميات اللفظية والكميات الإيقاعية في الشعر العربي وصدر عام ١٩٨٧.

(٣) الحق أن الباحث قد تجنى كثيرًا على الخليل بن احمد، فيقول مثلا: "فقد اضر الخليل بن احمد بعلم الإيقاع الشعري" ص ١٨ وقال أيضا: "ولا زاد في عروضه (.....) على أن قام بدراسة سطحية للإيقاع الشعري" ص ٢١، وما علم العروض في حقيقته إلا نتاج "خزعبلات الخليل" ص ٢٩، "علم العروض قائم على أسس واهية متداعية، وهو بمثابة مجموعة من الأغلاط" ص ٢٣، "والتفاعيل اختراع لغويين ونحاة ولا دخل لها في الإيقاع ص ٢٥، ولا غاية من رسم الخليل للدوائر إلا ليكون لعلم العروض ناموس كالذي لعلم السحر وأسرار الحروف والطلاسم" ص٢٧ !!

(٤) النظرية ص ٢٥.

وهي "عاجزة عن تصوير الإيقاعات القديمة فكيف لها بأن تقدر على تصوير الموازين الحديثة"(١).

أما الزحافات فإن المشاكل التي خلقها الخليل - في رأي العياشي - أكثر من أن يلم بها فكر بشر نتيجة لتشعبها وتنوعها وصعوبة الإلمام بها، والدوائر بدورها مرفوضة؛ لأنها تعطينا صورًا إيقاعية بصرية ملفقة مزورة على حساب الصور الصوتية. "والإيقاع إنما جعل ليسمع فضيع علينا الخليل ما يلزم لفائدة ما لا يلزم"(٢).

ويقترح العياشي بديلا لكل مفهوم من المفاهيم العروضية، فيستعيض عن التفعيلة بمفهوم الدورة الإيقاعية، وهي الوحدة الإيقاعية الدنيا في النص الشعري المكررة، ولها تجليات عدة فتستخدم استخدام التفعيلة الواحدة في البحور الصافية، تتساوى -أيضًا مع تفعيلتين في البحور المركبة، ويمتد هذا المفهوم ليبلغ الصدر بأكمله متى كان قائمًا على مبدأ المثلث التفعيلي(**): مثل المضارع والسريع والمنسرح والخفيف.. فتكون الدورة الإيقاعية للمضارع -مثلا- (مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن).

ويستعيض العياشي عن مفهوم الزحاف بمفهوم التسهيل وهو نوعان: تسهيل بالمعارضة، وتسهيل بالاهتضام، ولهما تجليات فرعية ثانية.

ويستبدل بمفهوم البحر مفهوم الإيقاع؛ لأن البحر مفهوم غريب عنده عن الإيقاع وكان عليه أن يبني هذه الإيقاعات طبقًا لمجموعات، أطلق عليها مفهوم الأهرامات، فإذا هي ثلاثة، الهرم الأكبر يندرج تحته عدة إيقاعات وكذلك الهرم الأوسط، والهرم الأصغر

---

(١) الكميات ص ١٨٧.
(٢) النظرية ص ٢٦.
(**) المراد بالمثلث التفعيلي. اي أن عدد تفاعيل شطر البيت ثلاثة تفاعيل كما في بحر والسريع: مستفعلاتن مستفعلن فاعلن

وأرجع انبناء الأهرامات الثلاثة إلى الخبب. فهو الإيقاع الأصلي عند العرب، والإيقاعات الأخرى إنما هي تحويرات أتاها المبدعون من الشعراء باعتماد مبدأ القيمة المضافة

وقد أخرج العياشي الرجز وأفرده ببحث خاص؛ لأنه -في نظره- "إيقاع شاذ في طبيعته عن جميع الإيقاعات الأخرى"(١).

ويعتمد الباحث في تحليله للإيقاع على المصطلحات الموسيقية وعلاماتها وهو ما يجعل نظريته -إن صحت التسمية- محل غموض وإبهام(*) وعلى الرغم من ذلك فانه لم يقدم تعريفًا جديدًا للإيقاع " فالإيقاع قوة يخضع لناموسها الكون بأسره، ولولاه لاختلت حركته ولتبعثرت الكواكب والكائنات والأفلاك. وهو المبدأ الأزلي الذي أقرته الحكمة الإلهية"(٢).

أو قوله: "ليس الإيقاع بعملية اختيار للثقل والخفة، ولكنه تلك الظاهرة المعنوية التي تضج بالجمال والحياة، وتركّب الأصوات والألفاظ فيها بكيفية تكون حركتها معها مطابقة لحركتها"(٣).

ومن التعريفين السابقين نجد العياشي لم يخرج علينا بتعريف محدد جديد للإيقاع ومرجع ذلك إلى أن الفكرة لديه مذبذبة غير متأصلة في وجدانه، وآية ذلك وقوعه في التناقض أكثر من مرة، مثال ذلك قوله: "الأداء للإيقاع كاللفظ للمعنى"(٤) أي شرط

---

(١) النظرية ص ٢٩٨ وما بعدها.
(*) على الرغم من أن العياشي اتهم الخليل بأن جعل العروض كعلم السحر والطلاسم وأسرار الحروف. فإن ما قدمه العياشي يفوق في إبهامه وغموضه وغرابته ما فعله الخليل، بل أنها خزعبلات محضة ولا تقدم شيئا!!!
(٢) النظرية ٩٦.
(٣) النظرية ص ٤٥.
(٤) النظرية ص ٨٠.

جوهري إذ لا فائدة للفظ دون معنى. ثم يقول في موضع آخر "حركة الأداء ثانوية بالنسبة إلى حركة الإيقاع"(١).

ومن ناحية ثانية يرى أن لا وجود لسرعة ثابتة عند أداء قصيدة شعرية أو قطعة موسيقية(٢) لكنه في موضع آخر يقرر ضرورة الانتهاء من قراءة قصيدة "أنشودة المطر" للسياب بعد خمس دقائق وست ثوان(٣).

وفي واقع الأمر فالإيقاع مصطلح يستعصي على التعريف الدقيق، الأمر الذي يجعله على صلة وثيقة بالمتلقي. فالإيقاع لا يدرك إلا فرديًا وشخصيًا ومن خلال اللحظة الآنية فما يدركه المتلقي (أ) غير ما يدركه المتلقي (ب)، بل إن الشخص الواحد لا يدرك عادة في نفس النص ذات الظواهر الإيقاعية في قراءتين مختلفتين، ومرجع ذلك أن القراءة ترتبط باللحظات التي تقرأ فيها وبالأشخاص وحساسيتهم وثقافتهم وتأويلاتهم(٤).

والإيقاع ليس مجرد الوزن الخليلي أو غيره من الأوزان. وهو ليس حلية يستغنى عنها؛ إذ لا غنى للوجدان أن يعبر عن نفسه من خلال الإيقاع الصوتي. وتأثير الإيقاع أسبق إلى نفس المتلقي من الجملة الغنائية؛ ولهذا اعتمد الكهان في الجاهلية على السجع لمعرفتهم مدى تأثيره على نفس المتلقي وميله نحوه، وساعدهم في ذلك أن حروف اللغة العربية تفي بالمخارج الصوتية على تقسيمات الموسيقي، وفيها التناسب المتدرج بين الحروف المتقاربة في النطق، وفيها الارتباط بين الوزن والمعنى(٥).

---

(١) النظرية ص ٧٦.
(٢) النظرية ص ٧٥.
(٣) انظر: الكميات ص ٢٢٧.
(٤) انظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث ص ٢٧
(٥) انظر: عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، ص ٢، وما بعدها

كما أن كثيرًا من الأسس البلاغية تعتمد على أساس موسيقي وإيقاعي كما في التصريع، والجناس، والمقابلة، ورد العجز على الصدر، والتكرار .... الخ .

ويلاحظ إن فطرة الإنسان تتأثر بالإيقاع الصوتي أولا قبل أن تدرك معاني الكلام ولقد وجد الإنسان لذة في الإيقاع منذ زمن بعيد، وربما كان ذلك قبل أن يفكر في نحت الأشياء(١).

وإذا كان الشعر يصنع من الكلمات لا من الأفكار، فإن الشاعر يعدّ شاعرًا لأنه عبر؛(٢) وتكمن عبقريته في اختراعه للكلمة، معنى هذا أنه يفترض أن القصيدة توجد في العلاقات بين الكلمات كأصوات، وأن معناها إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره في بناء الكلمات كمعان، مع ملاحظة أن التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أي قصيدة، إنما هو حصيلة لبناء الأصوات(٣) ولاشك في أن الأصوات بإيقاعاتها المختلفة تثير في المتلقي المشاعر والأحاسيس فتستطيع أن تذكي مشاعرنا.(٤)

ومن هنا كان الإيقاع الشعري خلقًا واستجابة، فهو قضية فطرية، فالتجربة الوجدانية تصدر عن الشاعر، وهي تحمل إيقاعها الصوتي الملائم لها، والمتلقي يتقبل الإيقاع ولو لم يفهم معنى ما يقال، أما الإتيان بالإيقاع الصوتي قصدًا وتعمدًا باستخدام الاعيب البديع المختلفة، فهو نمط من الموسيقي الخارجية يعتمد على حرفية الكتابة والصنعة التي تنضج بالممارسة، ولا نكران لها إن جاءت في مكانها من السياق دون إكراه أو مبالغة ولكن شتان بين إيقاع الفطرة الموهوبة، وإيقاع الصنعة المجلوبة.(٥)

(١) انظر: د. عبده بدوي، قضايا حول الشعر، ص ١١٠.
(٢) انظر: جون كوين، النظرية الشعرية، ترجمة د. احمد درويش، ص ٦٥.
(٣) انظر: أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمي الخضراء الجيوسي، ص ١٩.
(٤) المرجع السابق ص٥١.
(٥) انظر د. كمال نشات، شعر الحداثة في مصر ص ٢٢٩.

ويلاحظ أن الإيقاع يمثل ركيزة أساسية في عملية البناء الشعري. ولذا حاول الحداثيون الاهتمام به وكان ذلك من خلال مستويين .

الأول: الإيقاع العروضي كما قنّنه الخليل بن أحمد (ت ١٧٥هـ).

الآخر: الإيقاع الصوتي، الذي يحكم بنية الكلمة صوتيًا، وداخل هذا الإيقاع تأتي ألوان من التقابلات الدلالية والصوتية التي تندرج تحت ما أسماه القدماء بعلم البديع وما درسه اللغويون في مباحث الدلالة.

ويمثل التوفيق بين المستويين أهمية كبيرة على المستوى الإيقاعي، وهو الذي يكسب الإيقاع الشعري ذاتية ترتبط بمبدعه ثقافة وإحساسًا.

ويمكن القول بأن الحداثيين العرب قد ركزوا في إيقاعهم على الموسيقى الداخلية من خلال علم البديع أو من خلال استغلال طاقات الأصوات للكلمات اكثر من اعتمادهم على الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن الخليلي أو القافية.

ثانيًا: الحداثة:-

يكثر الخلط بين لفظي "التحديث" و"الحداثة" ويتم التعامل معهما من منطلق أنهما مترادفان إلا أن لكل منهما معنى مغايرًا.

فالتحديث يعني جعل الشيء حديثًا أو عصريًا، أما الحداثة مصطلحًا فلا أثر له في المعاجم العربية القديمة، وذلك يعني أنه مصطلح معاصر[1]، وذلك أن الإلحاح على صيغة "الحداثة" قرين استخدام معاصر لا يتجاوز ربع قرن تقريبًا[2] وهي ظاهرة تطور غير عادي في الإبداع، لا تتقيد بالموروث، وإنما تتطلع إلى التغيير والاستقلال، ويظل هذا الشيء

---

(١) انظر الحبيب شبل حداثة النص الشعري القديم، مجلة فصول م٨ ع٣/٤ ١٩٨٩م ص ١٢

(٢) انظر د. جابر عصفور معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول م٤ ع٤ سنة ١٩٨٤م ص ٣٥

حديثًا إن ظل فنيًا غير مألوف، أي ما بقي في منأى عن فعل العادة والقدم. واحتفظ بجدة دائمة وهي بهذا المفهوم أعم وأشمل من "المعاصرة" ذلك لأن المعاصرة ترتبط بالزمن الحاضر، يقال كل جديد بهذا المعنى حديث، ولكن ليس كل حديث جديدًا... الجديد يتضمن إذا معيارًا فنيًا لا يتضمنه الحديث أو المعاصر بالضرورة وهكذا قد تكون الجدة في القديم كما تكون في المعاصرة(١).

وأيًا ما تكون التسمية، فقد أصبحت الحداثة في الشعر هي المحور الذي يدور عليه نقد الشعر المعاصر(٢) والحداثة هي نزعة فنية أو أدبية تهدف إلى البحث عن أشكال جديدة للتعبير، وتمثل هذه النزعة ثورة إبداعية، ولعلها أعنف الثورات الإبداعية في التاريخ الثقافي.

واستخدم مصطلح "الحداثة" ليغطي مجموعة من الحركات الطليعية التي جاءت لتحطيم الواقعية والرومانسية وكان ديدنها التجديد، وهي حركات مثل الانطباعية

---

(١) ادونيس: مقدمة للشعر العربي، ص ٩٩، ١٠٠.
(٢) انظر يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص ١٤.

والتعبيرية، والرمزية أو الدادائية[1].

أي أن الحداثة عنوان على نزعة أو مذهب، يشتمل على مجموعة من الحركات الطليعية، وتعتمد على مجموعة من المنطلقات التي تستهدف الانقلاب على الماضي وقطع ما يتصل به بهدف استكناه أشكال فنية وأدبية جديدة ومغايرة، ولقد عرفت الحداثة بأنها

---

(١) انظر مالكم براد بري: وجيمس ماكفارلن، الحداثة ترجمة مؤيد حسن فوزي ص ٢٣.

الواقعية: مدرسة أدبية فرنسية، ازدهرت في منتصف القرن التاسع عشر بقيادة شان فلوري، وجوستان فلوبير وهي تدعو إلى تمثيل الأشياء بأقرب صورة لها في العالم الخارجي، وهناك واقعيتان: واقعة اشتراكية وأخري وضعية غربية. انظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص ٤٢٨، والمذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، د. نبيل راغب ص ٢٧، وما بعدها، وعبد الواحد لؤلؤة موسوعة المصطلح النقدى ٢٠/٣، وما بعدها، وإبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٤٠٢.

الرومانسية: حركة أدبية ظهرت في أوروبا نقيضًا للكلاسيكية، ومن أهمّ خصائصها الذاتية والفردية، وتغليب العاطفة على المنطق، والمثالي على الواقع، انظر: معجم المصطلحات،ص ١٨٩ والمذاهب الأدبية، ص١٨ والاتجاهات الأدبية الحديثة، ر.م أليبريس ص٣٩، وما بعدها، وموسوعة المصطلح النقدي ٢٧٩/٣، ١٧٨/١ وما بعدها، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ١٨٧.

الانطباعية: حركة دولية انتشرت في أواخر القرن التاسع عشر بكل الفنون، وقد ظهرت أوّلا في التصوير فالأدب فالموسيقى. وأول ما ظهرت في فرنسا، وتعتمد على التقاط ما هو متغير سريع الزوال من تأثيرات العالم الخارجي على مشاعر النفس، والتأويل الفلسفي لذلك، أي لا تصف الشيء أو الموقف في ذاته إنما تعبر عن المشاعر والانطباعات التي أثارها الشيء أو الموقف في نفس الأديب، انظر: معجم المصطلحات ص٦٥، والمذاهب الأدبية، ص١١١

التعبيرية: نزعة فنية أدبية ترمى إلى تمثيل الأشياء كما تصورها انفعالات الفنان أو الأديب لا كما هي في الحقيقة والواقع، وقد ظهرت في ألمانيا قبيل الحرب العالمية الأولى ١٩١٤م، وازدهرت هناك حتى ١٩٢٤م ومن أشهر أدبائها فرانس كافكا، والشاعر النمساوي فرانس فرفل، انظر: معجم المصطلحات ص ١١٠ والمذاهب الأدبية، ص ١٠٣، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٣٧٣.

الرمزية: تطلق على مدرسة شعرية فرنسية ازدهرت في الخمس عشرة سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر دعت إلى شعر يستطيع أن يوحى بحياة الشاعر الداخلية، ويجعل منه رمزًا للحالات النفسية. والرمزية طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر لإثارتها بدلا من تقريرها أو وصفها أو تسميتها، بهدف توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي، ومن أشهر شعرائها بودلير، انظر: معجم المصطلحات،ص١٨١، والمذاهب الأدبية ص٨٥، وقصيدة النثر، سوزان برنار، ص١١٠ والأدب الرمزي، هنري بير، ص ١١ وما بعدها، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ١٧٢

الدادانية: مذهب في الفن والأدب، أسسها الشاعر الفرنسي تريستان تزارا (١٨٩٦-١٩٦٣) في سويسرا عام ١٩١٧م، وتتميز هذه المدرسة، بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير، وقد اختلف أعلامها فيما بعد، فأسس أندرية بريتون (١٨٩٦-١٩٦٦) الحركة السريالية عام ١٩٠٤م، التي قضت على الدادنية، انظر: معجم المصطلحات، ص ١٦٥، وقصيدة النثر، ص ٢٠٠.

حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة[(١)].

والواقع أن الشعراء والنقاد لم يستخدموا مصطلح "الحداثة" إلا في بدء حركة الشعر الحديث، فقبل هذه الفترة كان هؤلاء الشعراء يستخدمون متقابلات عدة مثل: القديم والجديد، والتقليد والابتكار[(٢)].

وإذا كانت الحداثة لغة ضد القدم، أو (القدامة)، فإنها في مجال الدراسات الأدبية "ليست مجرد نقيض لما هو قديم أو مألوف أو سائد وإن انطوت على هذا كله، ولكنها تخرج من هذه الدوائر الدلالية واللغوية إلى دلالات أخرى"[(٣)].

والحداثة هي: "أدب التكنولوجيا، إنها الفن المتأتي من عدم الاعتراف بالأمور الواقعية والتقليدية، إنها فن اللافن الذي يحطم الأطر التقليدية، ويتبنى رغبات الإنسان الفوضوية التي لا يحدها حد"[(٤)].

وقد عُرفت على أنها معاداة التراث وسقوط الأعراف والعادات والتقاليد، وهي الخروج من الخصوصيات والدخول إلى الكونية[(٥)].

وعلى الرغم من التعريفات السابقة التي تؤكد انقطاع الصلة بين الحداثة من جهة والتراث من جهة أخرى، وكذلك خروجها على التقاليد والأعراف المتوارثة وتحطيم الثوابت التقليدية، فإننا نجد تعريفات أخرى تؤكد أن الحداثة لابد أن تولد من رحم التراث، وأن النص الإبداعي لا يحيا إلا إذا تحاور مع نصوص تراثية أخرى، فقد عرفت على أنها لا تعني

---

(١) انظر المرجع السابق، ص ٢٦.
(٢) انظر، د. عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص ١٩٦.
(٣) د. صبري حافظ: جماليات الحساسية والتغيير الثقافي، فصول م٦ العدد ٤ سنة ١٩٨٦م، ص ٧٦.
(٤) مالكم براد بري، جميس ماكفارلن، مرجع سابق، ص ٢٧ وما بعدها
(٥) الأن تورين، نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، ص ٢٧٠

بأي حال من الأحوال انغلاقًا على الواقع أو على التراث، لأن النص الجيد لابد أن يقيم حوارًا مع غيره من النصوص السابقة عليه[1].

وللحداثة ثلاثة أنواع: الحداثة العلمية، وحداثة التغيرات الثورية - الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، والحداثة الفنية. فالعلمية هي إعادة النظر المستمر في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها وتعميق هذه المعرفة وتحسينها، أما الحداثة الثورية فتعنى نشأة حركات ونظريات وأفكار جديدة ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدى إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع وقيام بنى جديدة. أما الحداثة الفنية فهي تساؤل جذري يستكشف اللغة الشعرية ويفتح أفاقًا تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط ذلك كله أن يصدر عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون[2].

وعلى هذا فهي إدانة التقليد ورفض النسج على منوال القدماء، وهي أيضا الابتكار ومحاولة التفرد والتجاوز والسبق، وذلك مع ملاحظة عدم القطيعة مع التراث، إنما تجاوزه أو هي انتقال من المعلوم سلفًا إلى المجهول، أو من الألفة إلى الغرابة والتجديد، ومن النقل إلى الابتكار.

وتمتاز الحداثة بفنها الخاص المحاط بالألغاز، ولا يمكن لنا تحديد سمات أسلوبية خاصة بها، ذلك أنها أسلوب فردي يتمايز بين الأفراد.

ويفترض في الأديب الحداثي أن يتبنى موقفًا جماليًا مؤسسًا على مجموعة من مواقف فكرية اجتماعية تسعى إلى تغيير ما هو قائم وتعمل على تطويره، فإذا ما حدد هذا

---

(١) انظر: حوار مع د. صبري حافظ، مجلة الحوادث – بيروت – ١٩٨٨/١/٢٩م.
(٢) انظر: أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص ٣٣٥.

الأديب موقفه وتبناه، فإنه يدخل في تعارض مع من يعيش في عصره، ممن لا يشاركه نفس الاختيار.[1] وبسبب هذا التعارض تحدث مجموعة من الصدمات في دوائر المتلقين مبدعين كانوا أو نقادًا أو قراء متخصصين أو غير متخصصين. ويزداد هذا التعارض تعقدًا عندما يحاول الأديب الحداثي الإفادة في تشكيل إدراكه من كل أشكال الفكر المعاصر. أو إذا سعى إلى تجاوز تراثه إلى تراث الأمم الأخرى ليستفيد منها في سعيه الدائم لإعادة تشكيل تراثه. الأمر الذي يؤدي إلى نشأة أكثر من فهم للتراث وأكثر من تصور للتقاليد

ومن شأن هذه الصدمات أن تولد مجموعة من الاستجابات المتباينة لدى جمهور المتلقين، فإما أن يرى المتلقي في الأدب الحداثي تجسيدًا لما يستشعره ويبحث عنه ويعبر عن طموحاته ورغباته فيستجيب للحداثة استجابة موجبة، ويكتسب معها خبرة جديدة تمكنه من إدراك مستويات التغيير في حاضره، فيصبح - المتلقي - من أنصار الأدب الحداثي. وإما أن يرى في هذا الأدب انحرافًا حادًا يهدد - كثيرًا أو قليلا - العناصر المكونة لبنية وعيه الثقافي والاجتماعي، ويتضخم إحساسه بالحذر والتوجس. فيرى في هذا النوع من الكتابة خطرًا فيستجيب للأدب الحداثي استجابة سالبة.

وتتعدد مستويات الحداثة بتعدد مناحي الحياة في المجتمع الإنساني. فلا تقف عن الحدود العلمية، التكنولوجية، السياسية أو التاريخية وحدها، إنما تتسع لتشمل الجوانب السابقة، وتمتد إلى ما هو أوسع وأشمل وأعمق بحيث يمكن القول بأنها نمط ثقافي حضاري يتعارض مع الأنماط الحضارية التقليدية، ومن ثم مع كل الثقافات السابقة عليه أو الثقافات التقليدية التى لها وجود طاغ في الحاضر.

---

(١) انظر د. جابر عصفور تعارضات الحداثة، فصول العدد ١/اكتوبر/ ١٩٨٠م، ص ٧٥

ويمكن القول إن الاختلاف ما يزال يحيط بمصطلح الحداثة، ومازالت الحداثة تتأبى على التعريفات البسيطة أو المحددة. ورغم محاولة البعض فمازالت الحداثة قادرة على التخلص من أية محاولة لتحديد شكل صارم سواء على الصعيد التاريخي أو الإبداعي

تاريخها: -

التحديث -نسبة للحداثة- ليس حكرًا على حقبة زمنية دون غيرها، أو حكرًا على أمة دون أخرى، فقد شهد أدبنا العربي -عبر تاريخه الطويل- تحديثات مختلفة، وكذلك تراجعات مختلفة، نتج عنها إبداع متفاوت قوة وضعفًا، كما نشبت خصومات ومعارك وظهرت مطارحات ومساجلات بين أنصار هذه التيارات.

ويمكن رؤية ظواهر هذا التحديث في الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين ففيهما ظهرت كوكبة من الشعراء الذين لفتوا الأنظار إلى إبداعهم المغاير لطريقة أسلافهم في بعض الخصائص، وقد لقبوا بالمحدثين ومن هؤلاء الشعراء بشار بن برد (ت نحو ١٦٧ هـ)، وأبو نواس (ت ١٩٨ هـ)، وأبو تمام (ت ٢٣١ هـ)، على أن المغايرة لم تكن جذرية إنما اقتصرت علي تصوير الحياة اللاهية عند البعض، واهتم هؤلاء الشعراء بالاستعارة والجناس، والمطابقة وظلت القصيدة العربية محتفظة بخصائصها القديمة لأسباب منها ما هو ديني، ومنها ما هو فني[١]. ومع ذلك فلقد بلغ تأثير هؤلاء الشعراء مبلغًا كبيرًا وصل إلى اتهامهم بإفساد الشعر[٢].

ولم يقف المحافظون من الشعراء بين الشعر ودواعي التجديد في القصيدة. فاستمر تيار التجديد يقوى حينًا ويضعف أحيانًا حتى في أحلك فترات الأدب العربي أو ما يسمي

(١) انظر: د. عبد القادر القط: الحداثة في الشعر، أبحاث المؤتمر الثاني لأدباء الأقاليم، ابريل ١٩٨٦م، ص ٢
(٢) انظر: الأمدي الموازنة، تحقيق، محمد محي الدين عبد الحميد، ص ١٦

بفترة الانحطاط التي صاحبت انهيار الدولة العربية. فعلى الرغم من أن صلاحية الشعر ودرجة الإجادة في هذه الفترة كانت تقاس بمقدار اقترابه من الأنماط التقليدية واحتذائه لأخيلتها وصورها وإيقاعها ومعارضاتها. وعلى الرغم من سكون وثبات حركة الإبداع الحقيقي التي خيمت على هذه الحقبة. فقد حاول المحدثون صياغة قصائد تغاير القصائد التقليدية. فجاءت المغايرة شكلية سطحية في أغلبها(١).

ولقد ارتبطت حركة الإحياء -في الشعر الحديث- بعاملين رئيسيين هما: الاتصال بالثقافات الأجنبية. وتنامي الشعور الوطني. وتبلور الإحياء الفعلي للأدب من خلال الصحافة. والطباعة. والترجمة.

ولقد كان من عوامل الوعي والتحديث في أدبنا العربي ما صنعته البعثات العلمية التي درست في أوروبا في القرنين التاسع عشر والعشرين. فقد صنع هؤلاء المبعوثون حوارًا بين ثقافتين. ثقافة التقليد والمحاكاة. وثقافة التجديد والابتكار. فقد نقلوا بعض آثار الفكر الغربي إلى دنيا العرب تأليفًا وترجمة وتعريبًا للمصطلحات. كما نقلوا بعض مشاهداتهم وانطباعاتهم إلى قراء العربية بعد أن أتيح لهم الاطلاع على الحضارة الغربية. كما كتب هؤلاء المبعوثون في النواحي الاجتماعية والفكرية والسياسية(٢).

وهكذا أصبح التأثير الغربي في بعض المفكرين أصيلا وأساسيًا بعد أن كان استثنائيًا هامشيًا. وعلت صيحات تدعو إلى ضرورة التعلم من الحضارة الغربية وتدعو أيضا إلى ضرورة تحرير المرأة وضرورة الإصلاح الاجتماعي، ونبذ القديم. ووجوب التحديث في المجالات المختلفة ومنها مجال الإبداع الشعري. وبالفعل ظهر الشعر في ثوب جديد على

---

(١) انظر قاسم مسعد عليوه، مشاهد التحديث والحداثة في الأدب العربي، ضمن أبحاث المؤتمر التاسع لأدباء مصر في الأقاليم، ضمن كتاب الأدب وتحديات المستقبل، ص ٧٩.

(٢) من ذلك – مثلا- تخليص الأبريز في تلخيص باريز، للطهطاوى، وكتاب "الساق على الساق" لأحمد فارس الشدياق.

يد البارودي (ت ١٩٠٤)، ثم شوقي (ت ١٩٣٢) وحافظ (ت ١٩٣٢)، ثم تجديد آخر على يد أصحاب الديوان "العقاد (ت ١٩٦٤)/ شكري (ت ١٩٥٨)/ المازني (ت ١٩٤٩)" ثم خطوة أخرى في مجال التجديد على يد جماعة "أبولو" ومدرسة "المهجر". وبعدها بدأت دعاوى تطالب بتحطيم عمود الشعر العربي عن طريق التحرر من القافية ومن وحدة البيت وعدم التزام تفعيلة واحدة في القصيدة الواحدة، وهو اتجاه كانت له تمهيدات. ولعلها بدأت مع القصائد المرسلة التي كتبها أحمد زكي أبو شادي (ت ١٩٥٥)، وخاصة عندما نشر ديوانه "الشفق الباكي" ١٩٢٧ الذي حمل لنا بعض التجارب الجديدة والجريئة منها قصيدة "الفنان" التي كتبها ١٩٢٦ ومازج فيها بين الشعر المرسل المتحرر من القافية والشعر الحر وقد جعلها أبو شادي مزيجًا من أكثر من بحر "شعري"[1]. ثم أعقب هذه المحاولة محاولات عدة من خليل شيبوب (ت ١٩٥١) في قصيدته " الشراع"[2]. وفيها تابع أبا شادي في المزج بين البحور، غير أنه جعل بعضًا من أبياتها على تفعيلة واحدة وكذلك حاول كل من السحرتى(ت١٩٨٣) ومحمد فريد أبي حديد (ت ١٩٦٧)، ثم جاءت الخطوة التالية على يد على أحمد باكثير (ت ١٩٦٩) وذلك في ترجمته لمسرحية شكسبير "روميو وجولييت" وكذلك مسرحية "اخناتون ونفرتيتي" ١٩٣٨[3].

وفي نفس الاتجاه دعا لويس عوض في مقدمة ديوانه "بلوتو لاند" ١٩٤٧ إلى تحطيم عمود الشعر مقررًا أن الشعر العربي قد مات عام ١٩٣٢ بموت أحمد شوقي، وأكد أنه قد سبق هذا الموت انكسار، حدث في القرن العاشر الميلادي على أيدي شعراء الأندلس الذين

(١) انظر: س. موريه، الشعر العربي الحديث ص ٢٣٨ وما بعدها.
(٢) مجلة أبولو، م١، ع٣، ١٩٣٢م، ص ٢٢٧، ٢٢٨
(٣) انظر: د. عبد الله الغذامي، الصوت القديم الجديد ص ٢٥ وما بعدها

ضاقوا بأشكال وقوالب الشعر العربي، فعدلوا عن نظام القافية الواحدة، وانصرفوا عن الأوزان المجلجلة ذات الدوي[(١)].

وما لبث هذا الاتجاه أن ظهر لدى الشعراء العرب لاسيما في العراق ولبنان ومصر فقوى واشتد عوده وذلك على يد بدر شاكر السياب (ت ١٩٦٤)، ونازك الملائكة (ت ٢٠٠٧) وصلاح عبد الصبور (ت ١٩٨١) وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم[(*)]. ولقد حقق هؤلاء الشعراء للشعر العربي قدرًا من انسجام التجربة وتضافر البناء، الأمر الذي أدى إلى الالتفات إلى أهمية الوحدة العضوية داخل القصيدة، كما أدى إلى اغتنائها بالقيم الإيحائية وظهور أساليب تعبيرية جديدة كالحذف، أو إلغاء الروابط اللغوية، أو أداة الوصل، والاحتفاء بالصور والرموز والأساطير والاستعانة بمنجزات الفنون الأخرى، ثم أصبح هذا اللون يغطي مساحة كبيرة من خارطة الإبداع العربي.

الحداثة في الأدب العربي في مصر: -

يرجع ظهور الحداثة العربية بمفهومها الانقلابي إلى الحرب العالمية الثانية ويمكن التأريخ لها منذ عام ١٩٣٩، وهو العام الذي تأسست فيه " جماعة الفن والحرية "[(٢)] بمصر وقد عنيت هذه الجماعة بالفنون التشكيلية خاصة مع عنايتها بالأدب عامة؛ وذلك لأن كل

(١) انظر: د. لويس عوض: بلوتو لاند وقصائد أخرى، ص ٩ وما بعدها.

(*) الشعر الجديد – كما تقول نازك الملائكة – ليس خروجًا على طريقة الخليل بن أحمد، إنما هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني والأساليب، وميزة هذا اللون الشعري هو التلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها، بينما يذكر السياب أن الشعر الحر هو أكثر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة بين بيت وأخر، وهو بناء فني جديد واتجاه واقعي جديد جاء يسحق الرومانتيكية وجمود الكلاسيكية وكذا الشعر الخطابي الذي اعتاده السياسيون. انظر د. منيف موسى، الديوان النثري ص ٦٤، د. عبد المجيد زراقط، والحداثة في النقد الأدبي المعاصر ص ٤٢، ٤٣

(٢) ضمت كلا من جورج حنين، وكامل التلمساني، وبشير السباعي، ورمسيس يونان، وأنور كامل، وفؤاد كامل

هذه الأسماء قد مارست الرسم والكتابة معًا، وارتبطت هذه الجماعة بالأفكار السريالية.[1] وعملت على تقديمها للمتلقي العربي.

ويمكن رد رؤى أفراد هذه الجماعة إلى الانعطافات التاريخية التي أرقت المجتمع الدولي والأوربي على وجه الخصوص، عقب النتائج المروعة التي أسفرت عنها الحرب العالمية الأولى، وبعد تراجع المد الثوري في أوربا بهزيمة الثورة الألمانية عام ١٩٢٣، ونشوب الحرب الأهلية الإسبانية عام ١٩٣٦. فقد ارتبط جورج حنين بالتجمع السريالي الباريسي الذي أسسه أندريه بريتون، وأصبح جورج حنين علمًا بارزًا من أعلام الحركة السريالية وأصدقائها المرموقين في العالم العربي، وتجاوبًا مع الدعوى التي أطلقها أندريه بريتون وليون تروتسكي من أجل فن ثوري حر، ومن أجل تأسيس اتحاد للفن الثوري الحر، أسس جورج حنين مع رفقته بمصر جماعة "الفن والحرية" التي تعد أول تجمع لممثلي "الانتلجنسيا"[2] الإبداعية الثورية المصرية المعاصرة[3] وهي جماعة حداثية سريالية تؤمن بالثورة المستمرة، وكان ارتباطها قويًا بالثقافة العالمية[4].

واهتم الحداثيون المصريون في هذه الفترة بنشر أعمالهم الإبداعية من خلال نشرة "الفن والحرية" ١٩٣٩، ومجلة "دون كيشوت" (٣٩-٤٠)، ومجلة "التطور" ١٩٤٠، ومجلة "المجلة الجديدة" ١٩٤٢ - ١٩٤٤.

---

(١) السريالية: اصطلاح ابتكره الشاعر الفرنسي أبولينير (١٨٨٠-١٩١٨) عام ١٩١٧م، واستعمله من بعده أندريه بريتون، وقد أطلقت على مدرسة جديدة في الإبداع الفني، وهذه المدرسة من الشعراء والفنانين أرادت أن تحرر الإبداع الفني من قيود المنطق والاهتمام بالنواميس الأخلاقية والجمالية معبرين بذلك الإبداع عن النشاط الحقيقي للفكر سواء أكان في حالة شعورية أم غير شعورية، في حالة حلم أم يقظة.... انظر، معجم المصطلحات، ص ٢٠٢، والمذاهب الأدبية، ص ١٨٥، معجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٠٤

(٢) هو مصطلح أطلقه الروس على المثقفين قبل عام ١٩١٧م، ويستخدمه الشيوعيون لوصف الطبقات البرجوازية المثقفة، انظر: معجم المصطلحات، د. مجدي وهبه، ص ٣٣٢.

(٣) انظر: بشير السباعي، قصة ديوان لا مبررات الوجود، لجورج حنين ترجمة، أنور كامل، ص ١٦.

(٤) انظر، د. شكري عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص ٥٩.

وفي عام ١٩٤٧ أصدر جورج حنين بمساعدة رمسيس يونان نشرة باللغة الفرنسية وأطلق عليها اسم *La Part du Sab El* "حصة الرمل"، وكتب في تقديمها: "هذا الكراس لا يجيب على أي هدف محدد، إلا الاشتراك في تبادل الأفكار، وعلى الأكثر الاشتراك في إحداث رواج شديد لرؤى عبر الأرض والإنسان"(١).

ولم يكن الأمر سهلا وميسورًا لهذه الجماعة، فقد واجهت معارضات شديدة من المحافظين، وأصحاب الميول التقليدية، وأجهزة الرقابة والحاكم العسكري على حد سواء الأمر الذي يفسر قصر أعمار تلك المجلات(٢).

وأعلنت الجماعة عام ١٩٤١ عن ثلاثة أسس لازمة حتى يمكن للحداثة التي يبشرون بها تحت اسم الفن الحر أن تقوم برسالتها، هذه الأسس هي:

أولا: الرد على تلك الموجه الكلاسيكية المحافظة التى لا تخجل من مستواها الضحل

ثانيًا: إثارة التعجب في أذهان الجماهير.

ثالثًا: ربط نشاط الفنانين في مصر بالدائرة التي تُكَوِّن الفن الحديث(٣)

ومع أن هذه الجماعة لم تترك إلا أثارًا قليلة، وعلى الرغم من أن ارتباطها بالحركات المماثلة في العالم جعلها أقل وعيًا بواقع الحال في أرضها، فإنها جاءت بظاهرة جديدة لم تلبث أن صارت ملازمة لكل تيار جاء بعدها، إذ جعلت الأدب تعبيرًا عن هم فكرى ومغامرة في المجهول، لا مجرد صياغة لأفكار معروفة سلفًا(٤).

وحتى نفهم فكر هذه الجماعة نقتطف بعضا مما كتبوه في نشراتهم في هذه الفترة فقد كتب رمسيس يونان يعبر عن وجدان الجماعة وأفكارها فيقول: "للمنطق والمقاييس

---

(١) نقلا عن سمير غريب، السريالية في مصر، ص ٣٢.
(٢) انظر بشير السباعي، مرجع سابق، ص ١٧.
(٣) انظر: يوسف الشاروني، اللامعقول في الأدب المعاصر ص ٣٢.
(٤) انظر: سمير غريب، مرجع سابق، ص ٣٢.

حدود. والحياة إغارة متواصلة على الحدود"[١]. ويقول في موضع أخر بأن صوت الفن في المجتمع الحاضر لا يمكن إلا أن يكون قوة "تمزق الأقنعة وتغير على الحدود كل الحدود"[٢]

وبعد توقف هذه الجماعة عن النشر في مصر، اتجهوا إلى دائرة النشر اللبنانية؛ لأنها أكثر ملاءمة لنمو الحداثة العربية. فقد كانت لبنان معرضًا متجددًا لكل المذاهب الفكرية والأدبية الجديدة. لذا استطاع أن يجذب الأصوات الشابة في شتى الأقطار العربية. وكان من بينهم الأدباء المصريون الذين ضاقت بهم المنابر الرسمية وشبة الرسمية في مصر. وكان لمجلة "الآداب"(تأسست في يناير ١٩٥٣) النصيب الأكبر في هذه المساهمات.فقد استطاعت أن تلعب لعدة سنوات دور المجلة الرائدة في العالم العربي. وحملت لواءين. لا لواء واحدًا لواء الشعر الحر الذي بدأ تجارب عروضية استجابة لإطلاق التعبير الوجداني أما اللواء الثاني فهو لواء الوجودية[٣].

وفي أوائل عام ١٩٥٧ أسس يوسف الخال مجلة " شعر"[*] التي تبنت تيار الحداثة وقد نشر في العدد الثاني بيانًا يحدد فيه ملامح الحداثة العربية. وقد جاء هذا البيان في مبادئ عشرة ويلاحظ أن الستة الأولي منها تتحدث عن العمل الشعري بما فيه من تصوير

---

(١) مجلة التطور العدد الأول يناير ١٩٤٠م.

(٢) نقلا عن يوسف الشاورني، مرجع سابق، ص ٣٢.

(٣) انظر، د.شكري عياد، مرجع سابق، ص ٦١، والوجودية: بدأت مذهبًا فلسفيًا ثم زحفت إلى النواحي الأدبية وتتمثل في الاعتقاد بأن الفرد الإنساني يشكل بنفسه ماهيته ووجوده الجوهري في مجرى الحياة التي يختارها وتذهب إلى أن الفرد مسئول عن نفسه؛ لأن لديه إرادة حرة تفعل ما تريد، فإذا ما اتبع الإنسان المواضعات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ورفض أن يقوم بالاختيار، فإنه قد أسقط حريته، وفقد ذاته. ومن أشهر المنادين بها سارتر، انظر، معجم المصطلحات، ص ٤٣٠، والمذاهب الأدبية، ص ١٢٢، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ٤٠٣.

(*) لم يكن تجمع (شعر) هو التجمع الاول لمجموعة الشعراء والنقاد في لبنان، فقد سبقه تجمع أخر عرف باسم "عصبة الأدب العاملي" وقد تأسس عام ١٩٣٥ وضم مجموعة من شعراء جبل عامل. وإن يكن شعراء هذه العصبة قد جددوا من حيث المضمون في العديد من نماذجهم الشعرية، فإنهم دعوا إلى الشعر الصادق الهادف وتشجيع النقد النزيه وتوسيع دائرته نظريًا والمهم في تأسيس هذه العصبة، ليس عطاؤها الشعري والنقدي فحسب، إنما لأنها لعبت دور الممهد لظهور اتجاهات شعرية في لبنان، انظر. عبد المجيد زراقط. الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ص ٤٥

ولغة وتجربة إنسانية لا تختلف كثيرًا عما ذكره المجددون من قبل من مطران إلى جماعة أبولو. أما الأربعة الأخيرة فهي الأهم في حديثنا هنا، وهي تنص على:

"وعي التراث الروحي – العقلي العربي وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقديمها كما هي دون ما خوف أو مسايرة أو تردد".

و"الغوص إلى أعماق التراث الروحي العقلي الأوربي وفهمه والتفاعل معه".

و"الإفادة من التجارب الشعرية التى حققها أدباء العالم".

و"الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فزائلة".

وعلى العكس من "جماعة الفن والحرية" حرصت مجلة " شعر" على الإعلان عن الوجه التراثي للحداثة، ودعت إلى ضرورة الوعي بالتراث الروحي وضرورة فهمه وتقييمه وإذا كنا نود الغوص في أعماق التراث الروحي العقلي الأوروبي والتفاعل معه، فسيكون من الطبيعي أن نستفيد من هذه التجارب التي حققها الأوربيون، أي أن نحتذيها[(١)]

وعلى سبيل تأكيد جماعة "شعر" على حرية الإبداع، واتخاذ النموذج الأوربي نموذجًا يحتذى به، تبنت لغة الحداثة، ودعت لها، مثلما هو الأمر مع مجلات "مواقف" و"الكرمل" و"إضاءة ٧٧" و"أصوات"[(*)].

ويلاحظ أن قيادة لواء الحداثة العربية في انبعاثها الأخير انعقدت للشوام[(٢)] وما لبثت أن قويت هذه الكوكبة واتسع حجمها وظهرت أسماء فاعلة في هذا المجال[(٣)] وأصبحت الحداثة محورًا لمعارك كثيرة تدور رحاها الآن في أغلب الأقطار العربية.

---

(١) انظر: د. شكري عياد، مرجع سابق، ص ٦٤.

(*) يلاحظ أن جماعة " شعر " توقفت بعد صدور العدد: ٣٢/٣١ نتيجة التباين الفكري للجماعة، انظر عبد المجيد زراقط الحداثة في النقد الأدبي المعاصر ص ٤٧، ٤٨ .

(٢) أمثال أدونيس، ومحمود درويش، ومحمد الماغوط.

(٣) أمثال أنسي الحاج، وسعدي يوسف، وخليل حاوي، ومحمد بنيس، وجابر عصفور.

ولو نظرنا إلى تيار الحداثة في مصر في عهد الانبعاث الحداثي الأخير، لوجدنا أن التيار يدور في فلك جماعات ثلاث، هي: "كتّاب الغد" و"إضاءة ٧٧"و"أصوات". ظهرت الجماعة الأولى -كتاب الغد- في الستينيات، وأسست جمعية لها بنفس الاسم، وعلى الرغم من أن آثارها الأدبية قليلة، فإن نشاطها التف حول مجلة "جاليري ٦٨" التي كانت لسان حال عدد لا يستهان به من أدباء الستينيات. وتعد هذه الجماعة أولى التجمعات الأدبية الشابة التي تمردت على الأطر الرسمية والأشكال التقليدية التي دأبت الثقافة المصرية على الدوران في فلكها.(١)

وعلى خلاف جماعتي "إضاءة ٧٧" و"أصوات" قد ضمت هذه الجماعة -كتاب الغد في معيتها خليطًا من الشعراء والنقاد وكتاب القصة(٢). وقامت السلطات بمحاصرة أفراد هذه الجماعة وملاحقتهم، ثم انتهى الأمر بإغلاق الجمعية(٣).

وتعد الجماعة الثانية -إضاءة ٧٧- من أعلى جماعات الحداثيين المصريين صوتًا وأكثر استحواذًا على المناخ الإبداعي في مصر، فقد تكونت في ١٩٧٧(٤).

وقد أعلنت هذه الجماعة منذ بدئها أنها لن تكون امتدادًا لصلاح عبد الصبور أو أحمد عبد المعطي حجازي أو غيرهما من شعراء التيار السائد حينذاك(٥).

أما الجماعة الثالثة وهي جماعة "أصوات"(٦) فاهتمت بنشر دواوين مستقلة لعدد من أعضائها الشعراء ولرائد حداثة الأربعينيات جورج حنين، وذلك في شكل كتاب غير دوري ثم أصدرت مجلاتها المتناثرة التي عبرت عن أفكار هذه الجماعة، وكان آخرها مجلة "الجراد" ١٩٩٤

---

(١) انظر: د. صبري حافظ: إرضاءة ٧٧ عشر سنوات من التجريب الشعري ع ١٤ سنة ١٩٨٨ ص ١٥.
(٢) أمثال محمود الورداني، ومحمد رميش، وعبد المنعم تليمة، ومحمد صالح. ...
(٣) انظر قاسم مسعد عليوه، مرجع سابق ص ٨٩.
(٤) ضمت كلا من حسن طلب، وحلمي سالم، وجمال القصاص، ورفعت سلام، ثم انضم إليهم فيما بعد ماجد يوسف، وأمجد ريان، ومحمد خلاف، ومحمود نسيم.
(٥) انظر، د. صبرى حافظ إضاءة ٧٧، مرجع سابق، ص ١٦.
(٦) ضمت كلا من أحمد طه، وعبد المنعم رمضان، وعبد المقصود عبد الكريم، ومحمد بدوى.

ويلاحظ أن ثمة منافسة بين كل من جماعتي "إضاءة ٧٧"، "أصوات" وضح ذلك عند الاحتفال بمرور عشرة أعوام على صدور العدد الأول من مجلة "إضاءة ٧٧". فقد أصدرت جماعة "أصوات" بيانًا هاجمت فيه جماعة "إضاءة" واتهمتها بالنفعية، وبأنها مراوغة متلونة لا تختار بوضوح حاسم بين الأصدقاء والأعداء[١]. ومع هذا فقد قامت جماعة "إضاءة" بالدفاع عن جماعة "أصوات" ضد هجوم المحافظين على أحد أعضائها بسبب ما أعلنه من أنه يخرج على عروض الشعر وقواعد النحو - أحيانا - وتركز الدفاع حول التفرقة بين لغة النص الديني ولغة التعامل اليومي، وأن الخروج على قواعد النحو العربي إنما يستهدف إقلاق المستقر الراسخ في الواقع المعيش فيه[٢]. والجماعتان بالرغم من تباينهما الشديد فإنهما متكاملتان، وأن الاختلاف في حد ذاته يمكن أن يسمى اختلاف علاقة[٣].

والمفارقة المثيرة للتأمل هي أن هذه الجماعية في الحركة الأدبية هي على المستوى الاجتماعي، رد فعل على التفتت والتشتت والاجتزاء، وهي على المستوى الفني، تأكيد على التفرد والخصوصية والاستقلالية داخل كل جماعة.[٤]

الفرق الزمني كبير بين نشأة كل من الحداثة الأوربية، والحداثة العربية، ففي حين ظهرت إرهاصات الحداثة الأوربية في القرن السادس عشر، وأرسيت الأسس الفلسفية والسياسية لها خلال القرنين السابع عشر، والثامن عشر، وقد اقتربت من معناها الكامل في القرن التاسع عشر، وتبلورت كلية في الربع الأول من القرن العشرين، وعاشت أزهى فتراتها بين الحربين العالميتين، فإن إرهاصات الحداثة العربية لم تظهر إلا في أواخر

---

(١) انظر، أحمد جودة إضاءة ٧٧ في عشر سنوات، أدب ونقد، القاهرة عدد ٣٢، ١٩٨٧م، ص ١٤٨.
(٢) انظر، حلمي سالم: النحو بين الحداثة والقداسة، صحيفة الأهالي، القاهرة ١٩٩٤/٨/١٧م، ص ٨.
(٣) انظر، د. صبري حافظ تحولات الشعراء والواقع في السبعينيات، مجلة الف، الجامعة الأمريكية، عدد١١ سنة ١٩٩١م، ص ٢٦.
(٤) المرجع السابق.

النصف الأول من القرن العشرين على يد جماعة (الفن والحرية)، مع ملاحظة أن هذه الإرهاصات لم تكن سوى أفكار واهية متقطعة الجذور بالمجتمع العربي، متشبثة بأغصان الحداثة الأوروبية التي أخذت تلملم أوراقها.

وإذا كانت الحداثة العربية نشأت في كنف السريالية، فإن السريالية لم تمثل في الحداثة الأوربية سوى حلقة من حلقات سبقتها وواكبتها، وتلتها حلقات أخرى عديدة ما بين مستقبلية(١)، ودادائية، وطبيعية، ثم تمخضت الأخيرة عن حركات أخرى كالانطباعية والرمزية... بحيث يمكن القول بأن الحداثة الأوربية كانت قضية أكبر من الحركات التي تفرعت منها، وقد تجاوزت تلك الاتجاهات التي كان ديدنها إيجاد صيغ وفرضيات جديدة(٢)، وهي تشكل أيضا في أغلب البلدان مركبًا غريبًا من المستقبلية والعدمية(٣)، ومن المحافظة والثورية، ومن الطبيعية(٤) والرمزية، ومن الرومانسية والكلاسيكية، كما كانت ترحيبًا بالعصر التكنولوجي واستهجانا له(٥).

---

(١) المستقبلية: هو إسم لنزعة في الأدب والفن، ظهرت لأول مرة في إيطاليا على يد الشاعر مرينتي (١٨٧٦_١٩٤٤) مؤداها، الثورة على الماضي بكل أساليبه الفنية، ومحاولة ابتكار موضوعات وأساليب فنية وأدبية تتمشي مع عصر الآلة والسرعة والمصنع والطائرة، وأن النظام المنطقي للجملة يجب أن يترك جانبا ويحل محله الرمز الذي يواكب العصر كأصوات الآلات.... انظر معجم المصطلحات ص ٣٥٥، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ٣٨٠.

(٢) انظر، مالكم براد برى، مرجع سابق، ص ٢١٠.

(٣) العدمية: مذهب أدبي، ظهر في أوروبا، وهو يقف في منطقة وسطى بين المثالية الرومانسية، والواقعية النقدية وترى العدمية أن الإنسان قد خلق وله طاقات وإمكانات محدودة، وعليه لكي يثبت وجوده أن يتصرف في حدود هذه الإمكانات، بحيث لا يتحول إلى يائس متقاعس أو حالم مجنون؛ ولذا فقد أطلقوا العنان للأدب كي يعبر عن شطحات الإنسان وآماله، ومن أشهر أدبائها جوستاف فلوبير، انظر، المذاهب الأدبية، ص ١٣٣ ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ٢٣٩.

(٤) الطبيعية: تطلق على المذهب الفلسفي الذي يؤكد أن للطبيعة قانونا أخلاقيًا وبيولوجيًا يمكن فهمه وإدراكه من طريق دراسة الطبيعة ذاتها، وليس من طريق دراسة عالم ما وراء الطبيعة، وهي بلورة للجانب الفسيولوجي في حياة الإنسان وارتباطه الوثيق بعالم الطبيعة وقانون التطور الذي يعتمد على غرائز حفظ النوع من أنانية وحب الذات وعدم التقيد بقوانين المجتمع وتقاليده إذا وقفت عقبة في سبيل إثبات كيانه، انظر المذاهب الأدبية، ص ٩٥ وما بعدها، ومعجم المصطلحات الأدبية، ص ٣٧٦

(٥) مالكم براد بري المرجع السابق، ص ٤٨

والملاحظ على الحداثة العربية أن التواصل الإبداعي من خلالها قد انقطع لعقد أو يزيد، ومن أخلص لها وعكف طوال فترة الانقطاع هذه على الكتابة الحداثية خشي من طرح إنتاجه الإبداعي على الساحة الأدبية، منشورًا أو مقروءًا. فظل الإبداع الحداثي حبيس الأدراج ردحًا من الزمن(١). وفي العصر الذي سطعت فيه شمس الحداثة الأوربية ولاحت في الأفق ملامح لأفكار ما بعد الحداثة، فإن الحداثة العربية مازالت تتعثر خطاها ومازالت تجتهد لنزع الاعتراف بشرعية وجودها على الساحة الإبداعية العربية.

وهناك عدد من الحقائق ومجموعة من الاجتهادات المتصلة بنشأة الحداثة العربية منها.

١. أن الحداثة هي النتيجة المباشرة لفقدان الثقافة العربية تدريجيًا تحكمها في الواقع والسلوك الإنساني.

٢. إن الميل إلى الحداثة لا ينبع من ترك الثقافة المحلية أو هجر التراث أو عدم إحيائه ولا من التخلي عن الهوية، بل إن تحول الثقافة المحلية إلى تراث هو مصدر تفاقم الميل إلى الحداثة، وزيادة التطلع إلى الاندماج في الثقافة العالمية الصاعدة منبعًا للقيم العقلية وإطار لتحقيق إنسانية الإنسان(٢).

وهناك ثلاث ضرورات لنشأه الحداثة هي، ضرورة فكرية، وضرورة فنية، وضرورة جمالية، تتمثل الضرورة الأولي - الفكرية - في الاستجابة لشوق الاستقلال عمومًا في الأدب، وفي السياسة، وفي الثقافة. وتتمثل الضرورة الثانية - الفنية - تتمثل في خلق مفاهيم جديدة لعلاقة الشعر بالجمهور، وبالثورة، وبالواقع الاجتماعي. أما الضرورة الثالثة

(١) انظر قاسم مسعد عليوة، مرجع سابق، ص ١٠٩.
(٢) انظر، حلمي سالم، اغتيال العقل وإدانة الحداثة قراءة نقدية، لكتاب، د. برهان غليون، اغتيال العقل والثقافة بين السلفية والتبعية، أدب ونقد، عدد ٣٢ سبتمبر ١٩٨٧م، ص ٤٩.

الجمالية - فتعد استجابة لما يمور به الوطن العربي من مفاهيم جمالية جديدة كتثوير اللغة، وتوظيف الأسطورة، والاهتمام بالرمز(١).

والحداثة العربية إذا كانت مذهبًا يقود أو يفترض أن يقود حركة أدبية تعبر عن الإدراكات العربية المعاصرة للتجارب الإنسانية وللنواميس الكونية عبر ما ابتكرته أو نقلته من أساليب ووسائل، فإن المتابع لها - إبداعًا ونقدًا - يدرك عجزها عن توجيه المثقف العربي، وفشلها حتى في احتوائه. وقد يكون صحيحًا أنه بتوجهها الأوروبي مثلت انتفاضة فكرية وقيمًا وأشكالا بارزة أهلتها للانتقال من قطر عربي إلى قطر آخر، وأنها كأي ظاهرة متطورة تعرضت لفترات من التأزم. وبعد مرور أكثر من نصف قرن على نشأتها، فإنها لم تفلح إلا في إثارة الجدل والنزاعات في مجتمع النخبة المثقفة. وعلى الرغم من أنها أثارت إشكاليات ثقافية، وأثارت حالة من الصخب والضجيج، فإنها لم تسهم في خلق تيار حداثي مؤثر في نهر الأدب العربي على كثرة السابحين فيه(٢).

ويمكننا أن نرجع ذلك لأسباب، منها ما هو مرتبط بالتقاليد الاجتماعية، ومنها ما هو مرتبط بالبنى الثقافية والتراثية، ومن هذه الأسباب:

١- اعتقاد الحداثيين أن الأخذ بالثقافة الغربية هو شرط كل تقدم.

٢- تبني الحداثة العربية للطابع العلماني(*).

٣- الدعوة إلى عدم الاهتمام بالتراث.

٤- اقتناع الحداثيين بضرورة الانقلاب على الوعي القائم وعلى منظومة القيم التقليدية(٣).

---

(١) انظر، حلمي سالم، المرجع السابق.
(٢) انظر، قاسم مسعد عليوة، مرجع سابق، ص ١١٥.
(*) هناك خلاف حول هذه التسمية والأصح لغويًا أن تسمى العالمانية وهي الترجمة الدقيقة لمصطلح *Scholarism*.
(٣) انظر، حلمي سالم، اغتيال العقل وإدانة الحداثة، مرجع سابق، ص ٥٣.

ويمكن إضافة الافتقار إلى الشكل المنضبط، وإلى دقة الدلالة، وكذلك الاجتراء على المحرمات دون تبرير لمثل هذا الاجتراء، إضافة إلى الإيغال في الذاتية على نحو يقطع الجسور بين الشاعر والقارئ[1].

أوهام الحداثة : -

عندما يسمع المتلقي لفظ الحداثة، فإنه قد يتبادر إليه عدد من الأوهام حول هذا اللفظ وقد حدد أدونيس هذه الأوهام في، الزمنية، والمغايرة، والمماثلة، والتشكيل النثري، والاستحداث المضموني. فالزمنية تعني ربط الحداثة بالعصر، وهي نظرة شكلية تجريدية تتضمن القول بأفضلية النص المعاصر إطلاقًا على النص القديم. أما المغايرة فهي الاعتقاد بأن التغاير مع القديم في الموضوعات والأشكال هو الحداثة، وهي فكرة آلية تقوم على فكرة النقيض

أما المماثلة فهي تعني الاعتقاد بأن الغرب هو مصدر الحداثة، وأن هذه لا تكون إلا في التماثل معه، وهذه نظرة الاستلاب الكامل.

ويعني التشكيل النثري الاعتماد على النثر في التعبير، اعتقادًا بأنه ذروة الحداثة ونفي الوزن اعتقادًا بأنه رمز القدم.

أما الاستحداث المضموني، فهو تناول إنجازات العصر وفق رؤية تقليدية[2].

وما زال المجتمع العربي يتوجس حذرًا من توجهات الحداثة؛ ذلك أن المنظرين لها من العرب يلهثون وراء كل غربي براق، ويحاولون نقله إلى مجتمعنا العربي، على الرغم من التباين بين المجتمعين: الشرقي والغربي في العادات والتقاليد والثقافات.

وعلى الحداثيين أن يعيدوا النظر في الفلسفات التي تحكم ممارساتهم الإبداعية ويتدبروا الانتقادات، ويعكفوا على دراستها دراسة نقدية حتى يصبح التواصل موجودًا بينهم وبين مجتمعهم الذي تركهم وانصرف بعيدًا عن دائرة الإبداع عامة والشعر خاصة على الرغم من مكانة الشعر في المجتمع العربي.

---

(١) انظر: د. ماهر شفيق، وقفة مع شعراء السبعينيات، أخبار الأدب، القاهرة ٩٤ سنة ١٩٩٣ ص ٨.
(٢) انظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ٣١٣ وما بعدها.

الباب الأول:

الإيقاع في شعر

جيل ما بعد الرواد



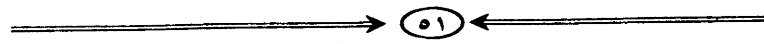
مدخل

مع مطلع القرن الإفرنجي الماضي بدأت الدعوات إلى ضرورة التجديد في أدبنا العربي لاسيما الشعر، وبدأت ملامح التجديد في الظهور رويدًا رويدًا. حتى نهاية النصف الأوّل من القرن نفسه، فاتخذت القصيدة العربية شكلا جديدًا يغاير ما ألفناه عليها منذ العصر الجاهلي...

وصادف هذا التجديد نهضة إعلامية كبرى، متمثلة في انتشار الصحف والمجلات وكذلك البرامج المسموعة مثل برنامج لغتنا الجميلة التي عملت على دعم هذا الشكل الجديد وتثبيته لدى المبدعين والقراء على حد سواء. ولذا راح المبدعون من مختلف الأقطار يسهمون في تجريب هذا الشكل الجديد، وواكب ذلك نهضة نقدية كبرى، ما بين مؤيد لهذا التجديد وبين معارض له، متمسك بالعمود الشعري القديم.

وقد نال جيل رواد التجديد في عالمنا العربي حظهم من الدراسات النقدية. ولهذا تراءت لي دراسة الجيل التالي لهؤلاء المجددين، وقد دعاني لهذا عدّة أشياء، منها محاولة التعرف على مدى ما حققه هذا الجيل من إنجازات شعرية، إضافة إلى أن هذا الجيل لم يحظ باهتمام النقاد، كما حظي المجددون، فضلا عن أن هذا الجيل قد عاصر أحداثا سياسية مغايرة لجيل الرواد، فقد تفتحت عيونهم على ثورة ١٩٥٢م، فاستنشقوا نسمات الحرية، ثم جاءت الأحداث الكبرى في ١٩٥٦م، ثم نكسة ١٩٦٧م، ثم انتصار ١٩٧٣م، ثم مرحلة السلام، كما عاصروا التغيرات في النظم السياسية من اشتراكية إلى رأسمالية

كل هذه الأشياء لابد لها من تأثير في مجال الإبداع.



وقد تخيرت كلا من "محمد إبراهيم أبي سنة"[1] و"فاروق شوشة"[2]. نموذجين لدراسة هذه الفترة؛ وذلك لأن إنتاجهما يتسم بالغزارة، إضافة إلى وجود الملامح الفنية والتجديدية في القصيدة لديهما، فضلا عن عدم وجود دراسات تبين شاعرية الرجلين.

---

(١) محمد ابراهيم أبو سنة: ولد في ١٥ مارس ١٩٣٧م، بقرية الوادي إحدى قرى مركز الصف بمحافظة الجيزة تخرج من كلية الدراسات العربية جامعة الأزهر عام ١٩٦٤م، عمل محررا سياسيا بالهيئة العامة للاستعلامات حتى عام ١٩٧٤م، وانتقل عام ١٩٧٥م، للعمل بإذاعة البرنامج الثقافي، وعمل نائبا لرئيس الإذاعة المصرية، وقد أصدر عشرة دواوين شعرية، وهي:-

- قلبي وغازلة الثوب الأزرق. ١٩٦٥م.
- حديقة الشتاء. ١٩٦٩م.
- الصراخ في الآبار القديمة. ١٩٧٣م.
- أجراس المساء. ١٩٧٥م.
- تأملات في المدن الحجرية. ١٩٧٩م.
- البحر موعدنا. ١٩٨٢م.
- مرايا النهار البعيد. ١٩٨٧م.
- رماد الأسئلة الخضراء. ١٩٩٠م.
- رقصات نيلية. ١٩٩٣م.
- وردة الفصول الأخيرة ١٩٩٧م.

كما أصدر مسرحيتين شعريتين هما (١) حمزة العرب ١٩٧١م، (٢) حصار القلعة ١٩٧٤م، كما أصدر العديد من الدراسات الأدبية والنقدية.

وحصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٤م، عن ديوان "البحر موعدنا" وحصل أيضا على جائزة "كافافيس" اليونانية عن ديوانه " رماد الأسئلة الخضراء " ١٩٩٠م، وحصل على جائزة أندلسية في العلوم والثقافة عام ١٩٩٧م، عن ديوانه "رقصات نيلية".

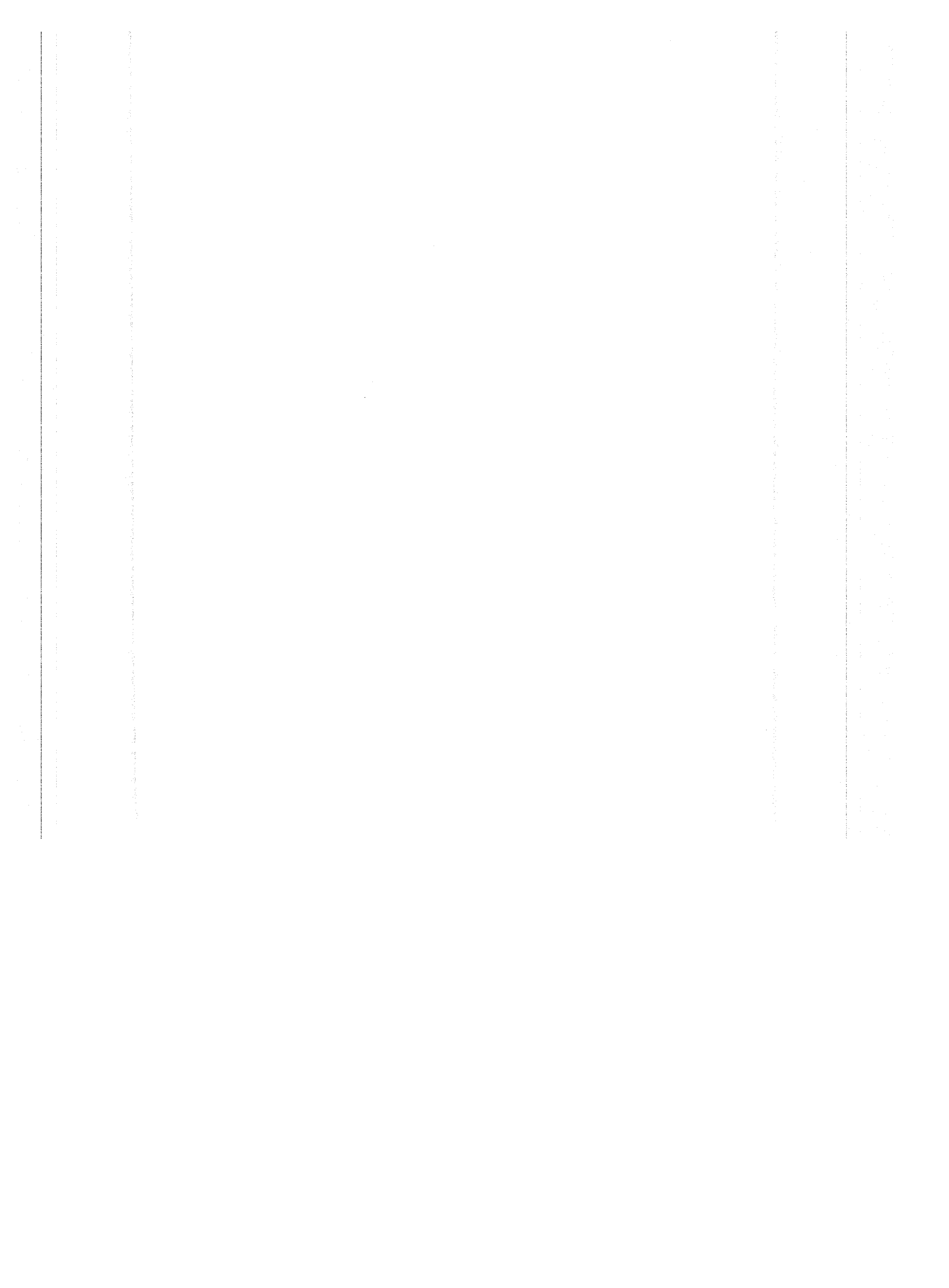
وقد ترجمت نماذج من أشعاره إلى اللغات الإنجليزية، والفرنسية، والروسية، واليونانية، والمقدونية، والصينية والبولندية، والبنجابية، والإسبانية.

(٢) ولد فاروق شوشة: بقرية الشعراء، إحدى قرى محافظة دمياط، سنة ١٩٣٦ وتخرج من كلية دار العلوم جامعة القاهرة، ثم التحق بكلية التربية جامعة عين شمس لدراسة علوم التربية وعلم النفس، والتحق للعمل بالإذاعة عام ١٩٥٨م، ثم عين مراقبا للبرامج الأدبية، ثم مديرا للبرامج الثقافية، فنائبا لرئيس الإذاعة، ثم رئيسا للإذاعة، وقد اختير رئيسا لاتحاد كتاب مصر، وهو عضو لمجمع اللغة العربية بالقاهرة، وقد أصدر عشرة دواوين شعرية وهي:-

- إلى مسافرة. ١٩٦٦م.
- العيون المحترقة. ١٩٧٢م.
- لؤلؤة في القلب. ١٩٧٣م.
- في انتظار ما لا يجيء. ١٩٧٩م.
- الدائرة المحكمة. ١٩٨٣م.
- لغة من دم العاشقين. ١٩٨٦م
- يقول الدم العربي. ١٩٨٨م.
- هئت لك. ١٩٩٢م.
- سيدة الماء. ١٩٩٤م.
- وقت لاقتناص الوقت ١٩٩٦م. وقد اعتمدت في الدراسة على هذه الدواوين، باستثناء الديوانين الأول والثاني، فقد اعتمدت فيهما على الأعمال الكاملة للشاعر التي صدرت عام ١٩٨٥م.

ولا أدعي أن هذين الشاعرين لهما الحق الأوحد في تمثيل هذا الجيل، إذ يدخل معهم شعراء كثيرون من أمثال، أمل دنقل، وأحمد سويلم، وعبد المنعم عواد يوسف.... وغيرهم

ويمكن القول إن كلا من "أبي سنة" و"شوشة" يمثلان هذا الجيل، ويعطيان صورة حقيقية للإبداع الشعري لهذه الفترة.



الفصل الأول
الإيقاع في شعر محمد إبراهيم أبي سنة

يعدّ محمد إبراهيم أبو سنة، واحدًا من أهمّ شعراء جيل ما بعد الرواد، وقد كتب عن هذا الشاعر العديد من المقالات والدراسات النقدية، ولكن تتسم هذه الدراسات والمقالات بالطابع الجزئي، وتفتقد إلى التواصل بينها، الأمر الذي يبدو من خلالها أن هناك تعارضًا بينها، فهذه المتابعات النقدية تتناول ديوانًا شعريًا واحدًا، حيث تأتي الدراسة أو المقال مسبوقًا بكلمات مثل "قراءة" أو "تأملات" بما يفصح عن هدفها ومنهجها في أنها تضئ الطريق لتلقي هذا الديوان، وهي بمثابة تقديم الديوان للقارئ(١).

أما عن مادة الدراسة، فهي تتكون من عشرة دواوين شعرية، تبدأ من الديوان الأول منتهية بديوان "وردة الفصول الأخيرة"، وقد استبعدت من الدراسة شعره المسرحي. فماده البحث لا تشمل سوى شعره الغنائي الذي صدر في ديوان أو مجموعة شعرية.

ويعد المستوى الصوتي -وهو مجال دراستنا للإيقاع- من أهم مستويات البناء الشعري وأكثرها وضوحًا وذلك بحكم المادة الأولية للشعر -بوصفه فنًا لغويًا- أي أن الألفاظ التي هي

(١) انظر، على سبيل المثال:
- د. شفيع السيد: رحلة في المدن الحجرية، تجارب في نقد الشعر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٧م.
- د. شكري عياد، محمد إبراهيم أبو سنة، كيف يكون الشاعر ملتزمًا، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨م.
- د. طه وادي: قضايا أساسية في الشعر المعاصر، محمد ابراهيم أبو سنة، جماليات القصيدة المعاصرة دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢م.
- د. يوسف نوفل، أبو سنة، في أربعة دواوين، ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٨

د. عبد القادر القط، البحر موعدنا- رحلة في شعر الشاعر، محمد ابراهيم أبو سنة، مجلة ابداع، القاهرة، عدد ٢فبراير/١٩٨٢.

مجموعة من الأصوات، تخضع عند تشكيلها لتنظيم خاص، يلفت انتباه المتلقي، ويمثل هذا التنظيم جانبًا كبيرًا من التأثير الجمالي للفن، وهذا التنظيم الصوتي تشترك فيه كل الأعمال الأدبية من نثر وشعر، ولكنه في الشعر أكثر وضوحًا وأقوى فاعلية. فالبناء الصوتي والإيقاعي أحد الركائز الأساسية لماهية اللغة الشعرية، فهي لغة إيصال وإيحاء ومتعة موسيقية.

وإذا كان الشعر يكتسب خصوصيته بتشكيله الصوتي الذي يثير المتلقي فإن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان...(١) فالمعنى الكامن في القصيدة إنما يفصح عنه تتابع الأصوات في نسق منتظم على وجه وخاص، وأن القصيدة لا تستمد قيمتها من أنها أداه توصيل لمعنى معين - فقط، إنما تكمن قيمتها -أيضا- من حضورها الذاتي وشكلها الحسي، في ظل العلاقات الصوتية لكلماتها فالعناصر الصوتية ليست فقط رموزًا لمدلولات، إنما هي بتشكيلها (الإيقاع) مع غيرها كالتركيب النحوي والتصوير، كل هذه العناصر تجتمع لتكون النص الشعري، مع ملاحظة قصد المبدع، أي أن المبدع حينما يتخير معانيه إنما هو يتخير كلماته التي تتناسب مع حجم هذه المعاني، ولم يكن هذا الاختيار في الكلمات اختيارًا اعتباطيًا وليد المصادفة، إنما هو اختيار مقصود يؤدي المعنى بحروفه، وينقل الإحساس بإيقاعه الصوتي.

ودراسة الإيقاع أو التشكيل الصوتي لا تقف عند عروض الخليل وزنًا وقافية، إنما تتجاوزه إلى ألوان البديع المختلفة في النص من جناس، وترصيع ومقابلة، وتكرار ... الخ

١ - الوزن : -

يشكل العروض الخليلي من وزن وقافية أحد العناصر الأساسية المكونة والدالة في النص الشعري، ولا يتمكن الوزن القيام بهذا الدور في ظل النظرة التقليدية للعروض العربي

(١) انظر، أرشيبالدمكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، ص ١٩

وأنه قوالب ثابتة ومحددة، نقيس من خلالها رداءة النص وجودته، إنما ينبغي أن يسهم العروض مع غيره في تشكيل التجربة الشعرية، وهنا يمكن دراسة العروض في الشعر المعاصر بجانب يتلاءم مع هذا الشعر الذي يتسم بالتجاوز والتخطي للقديم، وليس معنى هذا أننا نستبعد دراسة العروض: والأبحر الشعرية والتفاعيل والزحافات والعلل إنما نحاول – محض محاولة – النظر إليها ليس كمقياس وزني يضبط الإيقاع في النص الشعري. إنما ينظر إليها كمكون أساسي ومهم في نقل الأحاسيس والمشاعر من المبدع إلى المتلقي، ولهذا يطرح السؤال نفسه، لماذا تتفق قصيدتان من بحر شعري واحد، ولكن يحكم بالجودة على واحدة دون الأخرى، مع أنهما من بحر شعري واحد، وربما تتفقان في الغرض، ولهذا ينبغي القول إن الألفاظ والعبارات تؤثر على التشكيل الوزني للنص الشعري، أي أن التشكيل الوزني يتداخل مع التشكيل الصوتي، واختيار الألفاظ ومن هنا تتمايز القصائد الشعرية في أوزانها عن الصورة العامة للأوزان.

ولهذا نحاول دراسة الوزن الشعري، ليس ضابطًا للإيقاع الموسيقي، بل لكونه مكونًا من مكونات النص يسهم بدرجة أو بأخرى في نقل الحالة النفسية والشعورية والوجدانية من المبدع إلى المتلقي.

"فالوزن إذن ليس عنصرًا مستقلا عن القصيدة يضاف على محتواها من الخارج. بل جزء لا ينفصل عن سياق المعنى"(١).

في البداية علينا أن نقوم بإجراء إحصاء مسحي يوضح نسب استخدام البحور الشعرية في دواوين أبى سنة وهذا ما يقدمه الجدول الآتي:

(١) جون كوين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر) ص٥٥

نسب استخدام الأوزان في مجمل شعر أبي سنه

الديوان	عدد القصائد	الرجز	النسبة	متدارك	نسبته	متقارب	نسبته	رمل	نسبته	كامل	نسبته	مجزوء الوافر	نسبته	خفيف	نسبته
١-قلبي وغازلة الثوب الأزرق	٤٨	٣٠	٦٢,٥	١٠	٢٠,٨	٤	٨,٣	٣	٦,٣	١	٢,١	-	-	-	-
٢-حديقة الشتاء	٢١	١٠	٤٧,٦	٩	٤٢,٩	-	-	٢	٩,٥	-	-	-	-	-	-
٣-الصراخ في الآبار القديمة	٢٨	١٦	٥٧,٧	٩	٣٢,١	١	٣,٦	٢	٧,١	-	-	-	-	-	-
٤-أجراس المساء	٢٦	١٢	٤٦,٢	٦	٢٣,٦	٤	١٥,٤	١	٣,٨	٢	٧,٧	١	٣,٨	-	-
٥-تأملات في المدن الحجرية	١٩	٣	١٥,٨	٦	٣١,٦	٦	٣١,٦	١	٥,٣	٢	١٠,٥	-	-	-	-
٦-البحر موعدنا	٢٢	٢	٩,١	٤	١٨,٢	٧	٣١,٨	١	٤,٥	٥	٢٢,٧	-	-	-	-
٧-مرايا النهار البعيد	١٥	٢	١٣,٣	١٠	٦٦,٧	٢	١٣,٣	١	٦,٧	-	-	-	-	-	-
٨-رماد الأسئلة الخضراء	١٦	١	٦,٣	٩	٥٦,٣	٥	٣١,٣	١	٦,٣	-	-	-	-	-	-
٩-رقصات نيلية	١٥	١	٦,٧	٦	٤٠	٢	١٣,٣	-	-	٤	٢٦,٧	-	-	١	٦,٧
١٠- وردة الفصول الاخيرة	١٢	-	-	٧	٥٨,٣	١	٨,٣	١	٨,٣	٣	٢٥	-	-	-	-
مجمل القصائد	٢٢٢	٧٧	٣٤,٦	٧٦	٣٤,٢	٣٢	١٤,٣	١٣	٥,٨	١٧	٧,٦	١	٠,٥	١	.٥

المتأمل في الجدول السابق يلاحظ أن : -

الديوان الأول: "قلبي وغازلة الثوب الأزرق" الصادر سنة ١٩٦٥ ويشتمل على (٤٨) قصيدة، يلاحظ ارتفاع نسبة بحر "الرجز" عن غيره من البحور الشعرية الأخرى فقد بلغت نسبته نحو ٦٢.٥٪، ثم يأتي بحر "المتدارك" في المرتبة الثانية إذا بلغت قصائده (١٠) قصائد حيث تبلغ نسبته نحو ٢٠.٨٪، ويلاحظ اتساع الفارق بينهما، يصل هذا الفارق إلى ٤١.٧٪ أما البحر الثالث، حسب المنظومة الشعرية لهذا الديوان فهو، بحر " المتقارب" فقد بلغت قصائده (٤) قصائد وبنسبة ٨.٣ ٪، ويحتل بحر " الرمل " المرتبة الرابعة بنسبة ٦.٣٪ فقد بلغت قصائده (٣) قصائد ويقبع بحر " الكامل في ذيل القائمة بنسبة ٢.١٪، وذلك بقصيدة واحدة.

أما الديوان الثاني: "حديقة الشتاء" وقد صدر عام ١٩٦٩، فيشتمل على (٢١) قصيدة وقد احتل أيضا "الرجز" القمة وذلك بقصائده "العشرة" وذلك بنسبة ٤٧.٦٪. كما احتل أيضا المتدارك المرتبة الثانية بـ (٩) قصائد. بنسبة ٤٢.٩٪، يلاحظ تراجع الرجز وإن ظل محتفظا بالصدارة -رتقدم المتدارك وإن ظل محتفظًا بالمركز الثاني -كما يلاحظ نقصان الفارق بينهما الذي كان موجودًا بشكل كبير في الديوان الأول، ثم يحتل "الرمل" المرتبة الثالثة بعدد قصائد (٢) وذلك بنسبة ٩.٥٪ ويلاحظ -أيضا- الفارق الكبير بين نسبة المركز الثاني، والمركز الثالث، وذلك في الديوانين الأول، والثاني، إذ إن الفارق بينهما في الديوان الأول تصل إلى ١٢.٨٪ وتصل في الديوان الثاني إلى ٣٣.٤٪، كما يلاحظ أيضا اختفاء كل من "المتقارب" و"الكامل" من هذا الديوان على الرغم من احتلالهما معًا نسبة ١٠.٤٪ من مساحة الإبداع في الديوان الأول.

أما الديوان الثالث: "الصراخ في الآبار القديمة" وقد صدر عام ١٩٧٣ فيشتمل على (٢٨) قصيدة، وفيه يظل بحر "الرجز" محتفظًا بالصدارة بعدد قصائد (١٦) قصيدة وذلك بنسبة ٥٧.١٪، كما يظل "المتدارك" في المرتبة الثانية وذلك بعدد قصائد (٩) وذلك بنسبة ٣٢.١٪، ويلاحظ معاودة الرجز في الصعود مرة ثانية، واتساع الفارق بينه وبين المتدارك مرة ثانية، ثم يأتي "الرمل" في المرتبة الثالثة بقصيدتين بنسبة ٧.١٪ وفي هذا الديوان الثالث- يعاود المتقارب مرة أخرى وذلك بقصيدة يتيمة وذلك بنسبة ٣.٦٪، وظل "الكامل" مختفيًا من نغمات هذا الديوان.

أما الديوان الرابع: "أجراس المساء" الذي صدر في عام ١٩٧٥ بعدد قصائد (٢٦) ففيه أيضًا يظل "الرجز" محتلا الصدارة، وتعددت قصائده في الديوان حتى وصلت إلى (١٢) قصيدة، وذلك بنسبة ٤٦.١٪، ويلاحظ، أنه على الرغم من احتلاله الصدارة فإنه يمثل من حيث النسبة- أقل نسبة خلال الدواوين السابقة، ثم يأتي "المتدارك" -أيضا- في المركز الثاني بقصائده "الست" وذلك بنسبة ٢٣.٥٪، ويلاحظ -أيضا- الفارق الكبير بين المركز الأول "الرجز" والمركز الثاني "المتدارك"، ثم يأتي "المتقارب" في المرتبة الثالثة بقصائد (٤) وذلك بنسبة ١٥.٤٪، ثم يحتل "الكامل" المركز الرابع بقصيدتين بنسبة ٧.٧٪ ثم يأتي "الرمل" بقصيدة واحدة، بنسبة ٣.٨٪ ويلاحظ في هذا الديوان ظهور وزن جديد وهو الوافر في صورته المجزوءة وهو ظهور على استحياء شديد، فقد جاءت قصيدة واحدة على هذا الوزن وذلك بنسبة ٣.٨٪.

أما الديوان الخامس: "تأملات في المدن الحجرية"، الذي صدر في عام ١٩٧٩ فوصلت قصائده إلى (١٩) قصيدة، وهذا الديوان يمثل تحولا كبيرًا في طبيعة النغمات لدى الشاعر، فلأول مرة، عبر دواوين الشاعر يتنازل "الرجز" عن مكان الصدارة، ليحتل مرتبة

متأخرة نسبيًا، وفي هذا الديوان يتنازع كل من "المتدارك" -صاحب المرتبة الثانية دائما "والمتقارب" على الصدارة، لكل واحد منهما عدد (٦) قصائد، وذلك بنسبة ٣١.٦٪. ثم يأتي بعدهما "الرجز" بعدد ثلاث قصائد، بنسبة ١٥.٨٪ مع ملاحظة هبوطه الكبير عما حققه من نسبة كبيرة في الدواوين السابقة، ثم يحتل "الكامل" المركز الثالث وذلك بقصيدتين بنسبة ١٠.٦٪، ويأتي "الرمل" في آخر القائمة بقصيدة واحدة، بنسبة ٥.٣٪. لأول مرة تظهر قصيدة نثرية للشاعر وذلك تحت عنوان "رسالة إلى الحزن"، بنسبة ٥.٣٪.

أما الديوان السادس: "البحر موعدنا" الذي صدر عام ١٩٨٢، فيشتمل على (٢٢) قصيدة، وفيه ينفرد "المتقارب" وحده بالصدارة وذلك من خلال (٧) قصائد وذلك بنسبة ٣١.٨٪، ويأتي "الكامل" لأول مرة في مرتبة متقدمة -المركز الثاني- وذلك بخمس قصائد بنسبة ٢٢.٧٪ ويتقهقر "المتدارك" لأول مرة إلى المركز الثالث وذلك بأربع قصائد ونسبته ١٨.٢٪، ويواصل "الرجز" تقهقره فيحتل المركز الرابع من خلال قصيدتين، بنسبة ٩.١٪ وأخيرًا "الرمل" -كالعادة- بقصيدة واحدة بنسبة ٤.٥٪. ويلاحظ أيضا في هذا الديوان وجود قصيدتين من قصائد النثر هما "النهر وملائكة الأحزان"، "زمن التعاسة"، إضافة إلى قصيدة مترجمة من الشعر الأمريكي للشاعر فيليب ليفين تحت عنوان "الرماد".

أما الديوان السابع: "مرايا النهار البعيد" الصادر في عام ١٩٨٧ ويضم (١٥) قصيدة ففيه يسترد "المتدارك" مكان الصدارة وذلك من خلال (١٠) قصائد بنسبة ٦٦.٧٪، ويتنازع كل من "المتقارب والرجز" المرتبة الثانية بقصيدتين لكل واحد منهما وذلك بنسبة ١٣.٣٪ لكل بحر منهما وكالعادة يأتي "الرمل" في ذيل القائمة بقصيدة واحدة بنسبة ٦.٧٪ ويلاحظ اختفاء "الكامل" تمامًا.

أما الديوان الثامن: "رماد الأسئلة الخضراء" الصادر في عام ١٩٩٠ فيضم (١٦) قصيدة، وفيه يواصل "المتدارك" احتفاظه بالمركز الأول وذلك من خلال (٩) قصائد بنسبة ٥٦.٣٪، ثم يأتي "المتقارب" في المركز الثاني وذلك بخمس قصائد بنسبة ٣١.٣٪، ويأتي كل من "الرجز" و"الرمل" في المرتبة الأخيرة بقصيدة لكل واحد منهما، وذلك بنسبة ٦.٣٪ لكل واحد منهما مع ملاحظة اختفاء "الكامل" للمرة الثانية على التوالي.

أما الديوان التاسع: "رقصات نيلية" وقد صدر عام ١٩٩٣ فيضم الديوان (١٥) قصيدة، يواصل "المتدارك" تقدمه وذلك من خلال (٦) قصائد بنسبة ٤٠٪ ثم يعود "الكامل" بقوة فيحتل المركز الثاني بأربع قصائد، بنسبة ٢٦.٧٪ وهى أعلى نسبة يحققها في كل دواوين الشاعر، ثم يأتي "المتقارب" في المركز الثالث من خلال قصيدتين محققًا نسبة ١٣.٣٪ ثم يأتي "الرجز" من خلال قصيدة واحدة بنسبة ٦.٧٪، ويظهر لأول مرة "الخفيف" من خلال قصيدة واحدة، وله نسبة ٦.٧٪، ويلاحظ وجود قصيدة واحدة بها تداخل وزني وهى "أوقات صحراوية" وتضم مقاطع أربعة خصص للأول "المتقارب" وانفرد "الكامل" بالمقطعين الثاني، والثالث، واكتفى "الخفيف" بالمقطع الرابع.

أما الديوان العاشر "وردة الفصول الأخيرة" وقد صدر عام ١٩٩٧، فيضم الديوان (١٢) قصيدة، وفيه يواصل "المتدارك" تقدمه وذلك من خلال (٧) قصائد بنسبة ٥٨.٣ ٪ ثم يأتى "الكامل" في المركز الثاني بثلاث قصائد بنسبة تصل إلى ٢٥٪، أما "المتقارب" و"الرمل" فشارك كل واحد منهما بقصيدة واحدة بنسبة ٨.٣٪ لكل وزن منهما، ويلاحظ غياب الرجز –لأول مرة– من أوزان الديوان.

ويمكننا قراءة الجدول السابق بطريقة أخرى، على النحو التالي: -

الرجز:

بدأ الرجز متصدرًا الناحية الإيقاعية لدى الشاعر، وذلك خلال الدواوين الأربعة الأولى، ثم يبدأ في الخفوت والهبوط، بدءًا من الديوان الخامس، فلأوّل مرّة يتنازل الرجز عن مكان الصدارة، ويستمر في الهبوط المتواصل، حتى يسجل في الديوان الثامن أدنى معدل له في مجمل قصائد الشاعر، محققًا نسبة ٦.٣٪ ليحتل بها المركز الثالث، أمّا الديوان قبل الأخير،فقد تذيل الرجز قائمة الأوزان ،ثم يختفى تماما فى الديوان الاخير، وعلى هذا فكانت حركة الرجز – بعد احتلاله القمة لفترة طويلة – في الهبوط المستمرثم الاختفاء.

المتدارك:

ظل المتدارك محتفظًا بالمركز الثاني، وذلك خلال الدواوين الأربعة الأولى، ومع الديوان الخامس يصعد لمكان الصدارة يزاحمه فيها المتقارب، ثم يهبط –مرّة أخرى للمركز الثالث، وذلك في الديوان السادس، ثم يعاود الصعود في الدواوين التالية، ليحقق أعلى نسبة له في ديوان (مرايا...) ٦٦.٧٪، ويمكن القول إن حركة المتدارك –بعد ثباتها في المركز الثاني في الدواوين الأربعة الأولى– حركة متذبذبة صعودًا وهبوطًا، مع ملاحظة حضور المتدارك الدائم في كل دواوين الشاعر.

المتقارب:

شهد المتقارب تذبذبًا واضحًا، فبدأت رحلته، في المركز الثالث – في الديوان الأوّل ثم اختفي في الديوان الثاني، ثم عودة هامشية في الديوان الثالث محتلا بها الأخير، ثم يتقدم خطوة في الديوان الرابع، ليصعد بقوة في الديوان الخامس ليحتل المركز الأول

مشاركًا فيه المتدارك، ثم ينفرد بالمركز الأوّل في الديوان السادس، ثم يبدأ في التراجع مرّة أخرى، ليحتل المركز الثالث في الديوان قبل الأخير.

يلاحظ حضور المتقارب الدائم في قائمة الأوزان المستعملة باستثناء الديوان الثاني

الكامل:

بدأ الكامل رحلته، محتلا المركز الخامس والأخير، وذلك في الديوان الأوّل، ثم يختفي في الديوانين الثاني، والثالث، ليعود مرّة أخرى في الديوان الرابع، محتلا المركز الرابع، ثم يقفز للمركز الثالث في الديوان الخامس، ثم قفزة أخرى في الديوان السادس ليحتل بها المركز الثاني ثم يعاود الاختفاء في الديوانين السابع، والثامن، ليعود بقوة في الديوانين الأخيرين، محققًا المركز الثاني، وعلى هذا فقد شهد الكامل تذبذبًا واضحًا حضورًا، وغيابًا صعودًا وهبوطًا.

الرمل

اكتفى الرمل بالمشاركة الإيقاعية فقط، فلم يحرز هذا الوزن أي مكان متقدم في إنتاج الشاعر، ويعدّ المركز الثالث، أفضل مكان حققه الرمل، وكان ذلك في الديوانين الثاني، والثالث، وظل حاضرًا في أوزان الشاعر على امتداد رحلته الإيقاعية فلم يغب إلاّ في الديوان قبل الأخير فقط.

الخفيف، ومجزوء الوافر:

لم يحقّقا أية نسبة في إبداع الشاعر، إذ وردت قصيدة واحدة لكل بحر منهما، وذلك بنسبة ٠.٥٪ تقريبًا.

وبالنظر إلى الجدول الذي يضم مجمل شعر أبي سنة ودواوينه، يتبين أن مجمل قصائد الشاعر حوالي ٢٢٢ قصيدة، جاءت على النحو التالي:

٧٧	قصيدة	رجز	٪٣٤.٧
٧٦	"	متدارك	٪٣٤.٢
٣٢	"	متقارب	٪١٤.٤
١٧	"	كامل	٪٧.٦
١٣	"	رمل	٪٥.٨
١	"	مجزوء الوافر	٪-.٥
١	"	الخفيف	٪-.٥

إضافة إلى قصائد: النثر، وقصيدة المقاطع "مختلطة الأوزان" والقصيدة المترجمة

ومن خلال هذا الإحصاء يمكن لنا ملاحظة الآتي:

١- يعد "الرجز" أكثر البحور الشعرية استخدامًا لدى الشاعر، إذ إنه يحتل وحده أكثر من ثلث الإبداع الشعري لدى الشاعر[١].

٢- يستوعب "الرجز" و"المتدارك" و"المتقارب" أكثر من ثلاثة أرباع الإبداع الشعري لدى الشاعر، فكانت نسبتهم مجتمعه نحو ٨٣.٢٪ مع ملاحظة خلو "المتقارب" من ديوان "حديقة الشتاء"، و"الرجز" من ديوانه الأخير أما "المتدارك" فله الحضور الدائم في كل دواوينه الشعرية.

٣- ظل "الرجز" يحتل المكانة الأولى حتى الديوان الخامس، وبدأ في التراجع إلى أن احتل المرتبة الأخيرة في الديوان قبل الأخير، ثم اختفى تمامًا، وصعد "المتدارك" ليحتل المرتبة

---

(١) يعد الرجز من أكثر البحور الشعرية استخدامًا لدى الشعراء المعاصرين. وهي نتيجة توصل إليها الكثير من النقاد مثل، د. محمود السمان، أوزان الشعر الحر وقوافيه ص٦٧ وكذلك محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ص٨٨ وما بعدها، ورجاء النقاش، مقدمه ديوان مدينة بلا قلب لعبد المعطي حجازي ص٨٨ وكذلك د. علي يونس النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص١١١، ١٢٦، والشعر العربي الحديث س موريه ترجمة، د. شفيع السيد، د. سعد مصلوح، ص ٣٢٢

الأولي بدلا من "الرجز". ولهذا يمكن القول إن الفترة التي سبقت عام ١٩٧٥ (عند صدور الديوان الرابع) كان "الرجز" يستحوذ على إيقاع الشاعر، ثم غلب "المتدارك" على الشاعر بعد ١٩٧٥.

ويلاحظ أن ديوان "تأملات في المدن الحجرية" يمثل نقطة تحول في الوزن عند أبي سنة، إذ إنه شهد تراجعًا، وانحسارًا "للرجز"، وبدء صعود "المتدارك و"المتقارب".

٤- من خلال الإحصائية السابقة تبين أن الأوزان المستعملة لدى الشاعر، هي البحور الصافية أو البسيطة (التي تتكون من تفعيلة واحدة) فقد استخدم (الرجز / المتدارك المتقارب / الكامل / الرمل / الوافر) وذلك بنسبة ٩٩.٥٪ ولم يستخدم البحور المركبة إلاّ في تجربة واحدة مع الخفيف بنسبة ٥,٪. وهو في هذا يؤكد ما طرحه علي أحمد باكثير، ونازك الملائكة، وهو أن الشعر الحر يفضل الخوض في البحور الصافية دون المركبة(١).

ويرجع ذلك إلى أن الشاعر المعاصر يطمح إلى الانفلات من القيود، ويرغب في تحقيق نوع من الحرية في التشكيل الوزني لشعره، هذه الحرية -ربما- تحققها وحدة التفعيلة في الأوزان الصافية، إذ إن تكرارها بسهولة يعطي مساحة للشاعر للانفلات من القيود والتركيز على التجديد لغة وإيقاعًا، هذا عكس البحور المركبة التي قد ترهق الشاعر في التناوب بين التفعيلتين

ويلاحظ أن البحور الصافية التي استخدامها أبو سنة، هي من البحور ذات الموسيقى الخافتة، وذلك لانتهاء البحور المستعملة في شعره بالوتد المجموع(٢) (//O) فالرجز /O /O//O، المتدارك /O//O، الكامل ///O//O ولا يخرج عن الإيقاع

---

(١) انظر: علي أحمد باكثير، اخناتون ونفرتيتي ص١٢، وانظر كذلك نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ص٧٩
(٢) انظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ص١٠١ وما بعدها

الخافت سوى الوافر //0///0، والمتقارب //0/0، فبالنسبة للوافر لم تأت إلا قصيدة واحدة في شعره كله أما المتقارب وهو من البحور ذات النغم فنسبته في شعره قليلة إذ لا تتجاوز ١٥٪.

ويلاحظ أن أبا سنه يؤثر استعمال "الرجز" عن غيره من البحور الشعرية، لأن "الرجز" يتمتع بإمكانية واسعة في تنويع التفعيلة المستخدمة وفي ذلك قول ابن برى (ت ٢٨٢هـ): "وللعرب تصرف واتساع في الرجز لكثرته في كلامهم في مواطن الحرب ومقامات الفخر والملاحاة"[١] وأكد ذلك الزجاج (ت ٣١١ هـ) في قوله: "الرجز يسهل في السمع ويقوم في النفس، ولذلك جاز أن يقع فيه النهك والجزء والشطر[٢]" كما أن بحر الرجز يتميز ببساطة الإيقاع وخفوت النغم وهو ما يقربه إلى دائرة النثر والحياة اليومية[٣] وهذا ما جعل الشاعر يؤثره على غيره من البحور الشعرية الأخرى. وأرى أن الرجز إنما شاع استخدامه في العصر الحديث بفضل طبيعة تفعيلته ذات الإيقاع السريع في اتئاد، لا يبلغ لهاث المتدارك، ولا اتئاد الكامل مثلا. وهو وزن يلبي التعبير عن نفسية هذا العصر اللاهث الشارد الحيران.

كما يلاحظ اقتران تراجع نغمة بحر الرجز مع ارتفاع وتقدم نسبة المتدارك وكذلك ارتفاع نسبة الكامل، ويعود ذلك لتقارب التفاعيل في كل منها، فالرجز (مستفعلن) /0 /0 //0، وهي تكاد تقترب من تفعيلة المتدارك /0 //0، لا يفترقان إلا في زيادة سبب خفيف في مقدمة التفعيلة، بينما أكثر حركات التفعيلة تنتميان إلى صورة واحدة

(١) الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة تحقيق الحساني حسن عبد الله ص١٨٩
(٢) نفس المصدر السابق، ن، ص.
(٣) انظر الحساني حسن عبد الله، عفت سكون النار ص١٢، رجاء النقاش مقدمة ديوان مدينة بلا قلب لحجازي ص٨٨ سلمى الخضراء الجيوسي، مجلة الآداب ابريل ١٩٥٩

وكذلك التقارب بين الرجز بتفعيلته، مع الكامل (متفاعلن) ///0//0. فيلاحظ أن بحر الكامل يحتوي في تشكيلاته الوزنية على تفعيلة الرجز، وذلك بتسكين المتحرك الثاني وهي ما يسمي في علم العروض بـ "الإضمار"(1).

وعلى هذا يمكننا القول إن تراجع الرجز وارتفاع نسبة المتدارك وكذلك زيادة نسبة الكامل، في شعر أبي سنة، ليس تحولا في حقيقة الإيقاع وجوهره، أو انقلابًا أحدثه الشاعر بقدر ما هو تحول بسيط، أو اهتزاز خفيف في طبيعة الإيقاع. وهذا يمثل – فيما أرى ضربًا من انعكاس الحالات النفسية لدى الشاعر عند اللحظات والظروف التي كتبت فيها تلك القصائد وتفاوتت بين الرجز والمتدارك والكامل.

ونظرًا لأن معظم شعر أبي سنة من بحور بسيطة معينة، فربما يؤدي ذلك إلى ما يسمي بنمطية الإيقاع، ولذلك حاول أبو سنة الهروب من نمطية الإيقاع بوسيلتين هما (أ) اختلاف صور الضرب آخر تفعيلة في السطر الشعري(2) (ب) إحداث تغيير في شكل التفعيلة في الحشو، وكذلك التداخل الوزني.

١- إن اختلاف صور الضرب في قصائد أبي سنة، يمكن ملاحظتها بسهولة. فلو أخذنا مثلا "المتدارك" وهو من أكثر البحور العروضية استعمالا لدى الشاعر، وعرفنا أن ضروب المتدارك المستعملة عروضيا هي: "فاعلن /٠ //٠، فاعلان / ٠//٠٠، فعلاتن ///٠/٠" فالصورة الأولى مجازة عروضيًا في المتدارك التام والمجزوء، والصورتان الباقيتان في

---

(١) الإضمار: من زحافات الكامل، وهو تسكين الثاني في متفاعلن لتصبح متفاعلن أو مستفعلن، انظر، معجم مصطلحات العروض، محمد على الشوابكة، ص ٢٢.

(٢) يلاحظ أن مفهوم الضرب التقليدي لا يتحقق لأنه من بنية البيت التقليدي ذي الشطرين. أما في الشعر الحديث حيث الشطر الواحد، فإن معنى الضرب هنا معنى خاص يجتمع فيه كل ما يختص بالضرب والعروض التقليديين. وهو في هذا يشبه البيت المشطور في القصيدة التقليدية، ومع هذا أطلق بعض الدارسين على التفعيلة الأخيرة من السطر الشعري (الضرب) انظر: في العروض والقافية، عمر خليفة بن إدريس ص ١٥٩ وعلى هذا فإن مصطلح الضرب المستعمل ها هنا المقصود به نهاية السطر الشعري

مجزوء المتدارك. ولكننا نلاحظ أبا سنة يضيف صورًا لتفعيلات نادرة منها "فعلن/ ٠/ ٠ فعلان ///٠٠، فعلان /٠/ ٠٠ فاعلتن /٠/ /٠" مثال ذلك قصيدة "غانية في مقهى"[(١)] يقول فيها:

١. قنديل مطفأْ :	(فعْلن، فعْلاتن)
ذكرى امرأة غائبةٍ	(فعْلن، فعلن، فاعلتن)
كأس فارغة	(فعلن، فاعلتن)
٤. .. وسحابْ	فعِلان
رجل في زاويةٍ	(فعلن، فعْلن، فعلن)
معتمةٍ	فاعلتن
٧. وكتابْ	فعِلان

يلاحظ أن ضروب الأبيات (٤،٧) نادرة المجيء في الشعر القديم، وهي: "فعلان فعلان" وكذلك "فاعلتن[(*)]" في السطور (٢،٣،٦) وما حدث في "المتدارك". قد حدث أيضًا في "الرجز" و"المتقارب" و"الرمل".

يستخدم الشاعر في ضرب "الرجز" - مثلا - "فعل" //٠، ومتفعلان //٠//٠٠، فعول //٠٠، مفعول /٠/٠٠، فعل /٠٠، مستفعلان /٠/٠//٠٠[(٢)]، وغيرها من الأوزان.

---

(١) ديوان رقصات نيلية، ص ٧١.

(*) لو لجأ الشاعر الى تسكين (غانبة، فارغة، معتمة) لاستقام الوزن على التفاعيل المعهودة، ولكن الكلمات وردت غير ساكنة بالديوان.

(٢) اعترضت نازك الملائكة على مجيء مستفعلان في ضرب الرجز بحجة أن الأذن تمجه لشناعة وقعه، إضافة انه لا يقع في الشعر العربي قط. انظر. قضايا الشعر. ص ١٢٨، وقد رد عليها "النويهي" قائلا: بان العرب اجازوا التذييل (إضافة ساكن على ما آخره وتد مجموع) وان العروضيين سجلوا ذلك فمن الممكن عندهم تذييل مفاعلن وهي قريبة من مستفعلن- قضية الشعر الجديد. ص٢٩٢ وما بعدها

ويتضح من ذلك أن الشاعر لا يتوقف عند الصور المستخدمة للضرب بشكله التام إنما يتعداها إلى الصور الممكنة عروضيًا في الوزن المستخدم.

ويلاحظ أن التغييرات الكثيرة التي أدخلها الشاعر في صور الضرب تعطي طبيعة خاصة للإيقاع، تختلف عن طبيعة الإيقاعات المعهودة في القصيدة، كما أنها ترتبط ارتباطًا كبيرًا بالمعنى، وبالحالة النفسية والشعورية لدى الشاعر ويتضح ذلك من خلال قصيدة "رؤيا شهيد"(١).

يقول أبو سنة:

كان توقيت الغروب	**فاعلات /٠//٠٠**
يلتقي في لحظة العشق بتوقيت الشروق	**فاعلات /٠//٠٠**
والأطباء يجيئون يروحون يذيعون	**فعلاتان ///٠/٠٠**
أن هذا الداء في القلب وأن اليأس حل والسماء	**فاعلات /٠//٠٠**
تكفل العدل وتعطي ما يدوم	**فاعلات /٠//٠٠**
صوت بوم	**فاعلات /٠//٠٠**
يملأ الأفق وتنهار الغيوم	**فاعلات /٠//٠٠**
من عيون كان يخفيها عن الحلم الظلام	**فاعلات /٠//٠٠**
كنت تبكين وكانوا يرقصون	**فاعلات /٠//٠٠**
كنت تبكين على النيل ويبكيك الفرات	**فاعلات /٠//٠٠**

نلاحظ ثبات التفعيلة الأخيرة واستقرارها، هذا "الاستقرار" يوضحه أيضا استقرار الملامح والرؤية لدى الشاعر، فهو يعكس لنا صورة للجو العام قبيل الحرب، فلا مجال للاختلاط

(١) تأملات في المدن الحجرية، ص ٧٥.

عليه، إنما الرؤى واضحة، ومحددة المعالم. وعلى النقيض من ذلك كان اختلاف صور الضرب في الأبيات التالية التي تصور اختلاف الرؤى لدى الشاعر. فيقول في القصيدة نفسها:

قبليني... إننا في أول الحب وفي يوم الفراق	فاعلات /٠//٠٠
وامنحيني نظرة أخرى فإني	فاعلاتن /٠//٠/٠
أرحل الآن وأنسي	فعلاتن ///٠/٠
اسمي المكتوب في صدر الصحف	فاعلن /٠//٠
والتماثيل التي سوف تقام	فعلان ///٠٠
في الميادين الكبيره	فاعلاتن /٠//٠/٠
والأناشيد الصغيره	فاعلاتن /٠//٠/٠
أنا لا أحفل إلا باسمك المكتوب في قلبي(*)	فع /٠
أترك الرقص وأنخاب السعادة	فاعلاتن /٠//٠/٠
لنجوم الأوسمه	فاعلن /٠//٠

يلاحظ في الأبيات تغيير صورة الضرب، وعدم ثباتها، وهذا يعكس لنا صورة القلق والحيرة وعدم الاستقرار التي تنتاب الشاعر، فمشاعره، تتأرجح ولا سبيل لها إلى الاستقرار وهو ما عبر عنه بقوله (أول الحب / يوم الفراق) إضافة إلى رحلته، ونسيان اسمه المكتوب في صدر الصحف.

وتكشف لنا المقطوعتان السابقتان عن طبيعة القافية، وارتباطها الوثيق بتفعيلة الضرب، فبينما كان للقافية حضور في المقطع الأول -نظرًا لتوحد الضرب- كانت القافية مختفية في المقطع الثاني - نظرًا لاختلاف تفعيلة الضرب من بيت إلى بيت.

(*) هذا البيت ربما يفسر على أنه انزلاق لاشعوري من الشاعر عند نهاية الشطر، وليس تفعيلة إيقاع قصد إليها قصدا.

٢-لم يكتف محمد إبراهيم أبو سنة في إحداث تغييرات في صور الضرب في البيت الشعري لتغيير نمط الإيقاع. إنما امتد التغيير إلى داخل البيت. أو ما يسمى "بالحشو". مثال ذلك. بحر الرجز. أجاز العروضيون فيه " الخبن"[١] مفاعلن //٠//٠. و" الطي " [٢] مستعلن /٠///٠ و" الخبل"[٣] متعلن ////٠. وقد استعملها جميعًا أبو سنة ولم يكتف بها. إنما تجاوزها إلى تفاعيل أخرى في حشو بيته. فاستعمل في حشو الرجز " مفاعيلن " //٠/٠/٠ مثال ذلك قوله في قصيدة عندما نكون وحدنا [٤]:

إذا أدارت الورود وجهها عن اكتئابنا.

وباعنا الذين في قلوبنا.

ننسل مثلما فراشة في آخر الربيع (مستفعلن. متفعلن. مفاعيلن. مفاعلان)

وكذلك قوله: وذات ليلة تسمعت أميرتي تنهيدة البكاء (متفعلن. متفعلن. مفاعيلن. متفعلن)وهذا التشكيل يقع كثيرًا في شعر أبي سنة حتى يصل إلى نسبة ٧٧.٦ من قصائد الرجز عند الشاعر[٥]. وهو شائع أيضًا في الشعر المعاصر وقد التفت إلى ذلك نقاد كثيرون[٦] وجعلوه من قبيل الظاهرة فيقرر -مثلا- كمال أبو ديب أن دخول مفاعيلن //٠/٠/٠ في سياق تفعيلة الرجز /٠/٠//٠ ظاهرة إيقاعية طبيعية بل حتمية. نتيجة الاعتماد على بحور وحيدة الصورة[٧].

---

(١) الخبن: حذف الثاني الساكن فتصبح /٠/٠//٠ //٠//٠. انظر، معجم مصطلحات العروض، ص ٩٩.
(٢) الطي: حذف الرابع الساكن، فتصبح/ ٠/٠//٠ /٠///٠. انظر، معجم مصطلحات العروض، ص ١٧٣.
(٣) الخبل هو خبن + طي اي حذف الساكن الثاني + حذف الساكن الرابع فتصبح /٠/٠//٠ ////٠. انظر، معجم مصطلحات العروض، ص ٩٨.
(٤) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص ١٩.
(٥) انظر، شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري، عند محمد ابراهيم أبي سنة، ص ٣٩.
(٦) انظر، لويس عوض، دراسات عربية وغربية ص ١٢٤، الحساني حسن عبد الله، مجلة الأداب يونيه ١٩٥٩.
(٧) انظر، كمال ابو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ١٦٤ وما بعدها.

ويمكن القول إنها ظاهرة سببها السهو خلال كتابة القصيدة واندماج الشاعر في حالة البوح الشعوري، وهو ما قد يجعله أحيانًا لا يفطن لمثل هذا الخلل الخفي.

وكذلك يأتي بحشو الرجز (متعلن) ////٠ مثل قوله في قصيدة (امرأة وحيدة) من ديوان تأملات في المدن الحجرية:

امرأة وحيدة

تجلس في حديقة الزمان

تبني من الذاكرة البعيدة

سواحلا ومدنًا سعيدة (متفعلن، متعلن، متفعلن)

ولو جئنا إلى بحر (المتدارك) نجد أن أبا سنة قد استحدث تفعيلات عروضية جديدة، وأدخلها حشو المتدارك، ومعلوم أن المتدارك يدخل عليه (الخبن) فعِلن ///٠ والقطع[1] فعلن /٠/٠، ولكن الشاعر يأتي في داخل الحشو بتفعيلة جديدة هي، فاعل /٠// مثل قوله:

باحثة عن ثقب يدخل منه النور لقلبي[2].

(فاعل، فعْلن، فعْلن، فاعل، فعْلن، فاعل، فعْلن)

وكذلك قوله:

تقتلع الأسئلة الخضراء[3] (فاعل، فعْلن، فعلن، فعْلان).

(١) القطع: حذف أخر الوتد المجموع وإسكان ما قبله، فتصبح /٠// ٠٠ /٠/ ٠ (فعلن) انظر، معجم مصطلحات العروض، ص ٢١٢.
(٢) مرايا النهار البعيد، ص ٥٤.
(٣) رماد الأسئلة، ص ١١

واستحداث تفعيلة (فاعلُ) في حشو المتدارك يكاد يكون ظاهرة في شعر أبي سنة إذ إنه يكثر في قصائد المتدارك كثرة ملحوظة، وينبغي ملاحظة أن كثيرًا من النقاد يقبلون (فاعل) في حشو المتدارك، وإن اختلفت رؤاهم حول تفسيرها[1].

كما وقع منه في حشو المتدارك (فعلت)[2]//// أربع متحركات. وهذه التفعيلة يرفضها العروضيون القدماء، وذلك لأنها تمثل عبئا موسيقيًا على الأذن يصعب تقبله وخاصّة أنهن أربع حركات متتاليات إضافة إلى المتحرك الأول من التفعيلة التالية لها فيصبح السطر الشعري يحتوي على خمس متحركات متواليات، مثال ذلك قوله:

وتَجوّل في الإنسان إلى أن تصل إلى وطنك.

وتَجول في وطنك حتى تصل إلى الله.

(فعلن، فعْلن، فعلت، فعْلن، فعلت، فعْلان)

قلت: وما معنى النار؟

قال: خواء الأشياء من المعني

أن تصبح شيئا كالأشياء

يشرى ويباع

أن تنصاع إلى ما لا يدخلك إلى ذاتك[3]

(فعلن، فاعل، فعلن، فعلن، فعلت، فعلن)

---

(١) ذهبت نازك الملائكة إلى أن فاعل تتساوى زمنيًا مع تفعيلة الخبب فعلن فكلاهما يتكون من أربعة أجزاء ثلاثة متحركات وساكن واحد، إنما الفرق بينهما في المواضع فقط / راجع قضايا الشعر العربي ص١٣٢، وذهب عز الدين إسماعيل إلى أن فاعل تتداخل مع فعلن أي يمكن الانتقال من فعلن إلى فاعل ثم العودة/الشعر العربي المعاصر ص١٠٦. وأقول إن حدوث (فاعل) في حشو المتدارك امر كثير الحدوث بحكم ان أصل (فعلن) هي فاعلن من ناحية ومن ناحية أخرى فهي ضرب من الشرود أو النبو الطبيعي اللاشعوري خلال التدفق الشعوري لدى الشاعر، وكما يطرأ في غفلة الشعر الحداثي قد يطرأ في المرسل والتقليدي الملتزم.

(٢) هو اسم أطلقه د. محمود السمان، انظر الشعر الحر وقوافيه، ص ٦٩

(٣) البحر موعدنا، ص ٨-٩.

أو قوله:

الكل يطيل النظر لساعته

(فعلن، فعلن، فاعل، فعلن، فعلن)

عفوًا إن الزمن يمر[1]

(فعلن، فعلن، فعلت)

كما أدخل أبو سنه (فعولن، فعول) في حشو المتدارك مثل قوله:

ما عاد لي أن أقول

الذي لم أقله

وكانت أمامي النجوم مزغردة[2]

(فعولن، فعولن، فعول، فعول، فعو).

لم يستعمل أبو سنة تفعيلات جديدة في حشو بحري الرجز، والمتدارك فقط كما سبقت الإشارة، إنما استعملها في حشو المتقارب، والرمل، والكامل كذلك.

وعلى هذا يمكن القول إن الشاعر استغل كل التنويعات الموسيقية التي يجيزها العروض العربي القديم، بل تعدى ذلك إلى تشكيلات وزنية جديدة لم تحفل بها كتب العروض القديم، كما في (فاعل) و(فعلت) متحركة ، في هذا يعلن تمرده -المحدود- على القوالب التقليدية القديمة، ولم يتعامل مع الوزن الشعري على أنه نظام ثابت وقانون لا ينبغي المساس به إنما يتعامل معه على أساس من الحس الموسيقي الذي يتجاوب مع مشاعره وأحاسيسه الداخلية.

(١) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص ١٢

(٢) البحر موعدنا، ص ٢٨.

حاول محمد إبراهيم أبو سنة التجديد في الجانب الموسيقي والعروضي -إضافة إلى النقاط السابقة- فلجأ إلى إدخال أوزان شعرية بعضها ببعض.

ويمكن أن نطلق عليه "التعدد الوزني"[(١)]. أي أن القصيدة الواحدة تحتوي على بحرين أو وزنين من أوزان العروض الخليلي. والمتأمل في شعر أبي سنة يلحظ تداخل الأوزان التالية

(١) تداخل الرمل والوافر مع الكامل.

(٢) تداخل مجزوء الخفيف مع المتدارك.

(٣) تداخل المتدارك مع الخفيف.

(٤) تداخل المتقارب مع المتدارك.

وهذه القصائد التي بها تعدد وزني لا تشكل ظاهرة عند أبي سنه إذ إنها لا تصل إلى ٢٪ من مجمل شعره ويمكن دراستها كالتالي:

أولا: تداخل الرمل والوافر مع الكامل: -

في قصيدة "في وجه غربان الحدود"[(٢)]. يظهر كل من الوافر، والرمل إضافة إلى التفعيلة الأساسية للقصيدة (متفاعلن) التي تشير إلى بحر الكامل.

فتبلغ مساحة " الوافر " سطرين في أخر المقطع الأول:

---

(١) ذهب الباقلاني في إعجاز القرآن إلى أن ما اختلف وزنه ليس بشعر / الإعجاز صـ٥٤، وعدها السكاكي من عجائب الدنيا/ المفتاح ص٥٣٣ وخالفه في ذلك المرزباني حيث قال " ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد قال شعرًا الشعر أبعد من ذلك مرامًا وأعز مقامًا " الموشح صـ٣٢١ ولم يكن محمد إبراهيم أبو سنة أول من حاول الخلط والتداخل بين الأوزان الشعرية في العصر الحديث، فقد سبقه رفاعة الطهطاوي الذي استخدم مخلع البسيط، ومجزوء الرجز في إحدى قصائده، انظر، د. أحمد هيكل، موجز الأدب الحديث في مصر، ص ٢٣، وكذلك، د. محمد نجيب التلاوي نقد المنظور اليهودي لتطور الشعر العربي ص ٢١. كما سبقه أحمد زكي أبو شادي في قصيدته " الفنان "بديوان الشفق الباكي وقد مزج فيها بين المتقارب والمجتث، والبسيط، وكذلك كانت تجربة خليل شيبوب في قصيدته " الشراع" المنشورة بمجلة أبولو ١٩٣٢، وقد استعمل فيها الشاعر ثمانية بحور عروضية، ثم كرر شيبوب التجربة وذلك في قصيدته، الحديقة الميتة و القصر البالي المنشورة بالرسالة ١٩٤٣ واستعمل فيها ثلاثة عشر بحرًا.

(٢) ديوان أجراس المساء، ص ١٩.

متى تهب الشهيد حياته (مفاعلتن، مفاعلتن، مفا)

والأرض صاحبها وللغازي الهوانْ (علتن،مفاعلتن، مفاعلتن، فعول)

بينما تبلغ مساحة "الرمل" نحو تسعة أبيات وذلك في المقطع الثاني من قوله:

غير أن اليأس يذوي ويموت (فاعلاتن، فاعلاتن، فعِلات)

إلى قوله:

كل حبات بلادي ستعود (فاعلاتن، فعلاتن، فعلات)

ثم تغطي مساحة "الكامل" بتفعيلتها باقي القصيدة.

ثانيا: تداخل مجزوء الخفيف مع المتدارك: -

ويظهر ذلك في قصيدة "تأملات في المدن الحجرية"[1]. فالقصيدة على وزن المتدارك في صورته الخبب (فعلن/فعلن) ولكن يظهر بيتان في القصيدة من مجزوء الخفيف. وهما للحلاج (ت ٣٥٩ هـ)[2]:

نظري بدء علتي (فعلاتن، مفاعلن)

ويح قلبي وماجني (فاعلاتن، مفاعلن)

يا معين الضْنى علي (فاعلاتن، مفاعلن)

أعني على الضنى[3] (فعلاتن، مفاعلن)

---

(١) ديوان تأملات في المدن الحجرية، ص١٢٧.

(٢) ويمكن النظر إلي بيتي الحلاج من الزاوية الآتية:

نظري بدء علتي ويح قلبى وماجني
فعلن فاعلن فعو فاعلن فاعلن فعو
يا معين الضنى علي(م) أعني على الضنى
فاعلن فاعلن فعو فعلن فاعلن فعو

وبذلك ندرك أن مجزوء الخفيف هو أصل المتدارك تقريبا، وهو ما سوغ لأذن الشاعر وذوقه الإيقاعي أن يضمن البيتين داخل قصيدة المتدارك. لعل هذا ضرب من التفسير

(٣) ديوان الحلاج: تحقيق كامل مصطفي الشيبي، ص٢٥.

ثالثا: تداخل المتدارك مع الخفيف: -

وهى على النقيض من السابقة، إذ إن المساحة الكبرى للقصيدة تغطيها تفعيلة الخفيف (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن)، ولكن تتداخل معها تفعيلة المتدارك (فاعلن) ويأتي هذا في قصيدة "صبية هي الحياة "[1] فالقصيدة كلها من الخفيف، باستثناء أربعة أسطر وهى:

ولهذي الحياة مقاديرها	(فعلن، فاعلن، فعلن، فاعلن)
ومداها	فعلاتن
الذي تنتهي عنده	(فاعلن، فاعلن، فاعلن)
وهواها	فعلاتن
قتلتنا بحبها ثم خانت	(فعلاتن، متفعلن، فاعلاتن)
أوهمتنا بجنة من لظاها	(فاعلاتن، متفعلن، فاعلاتن)

لعل سبب هذا التداخل أن تفعيلة المتدارك يجوز فيها التذييل والترفيل فتتحول إلى فاعلان وفاعلاتن، وهو ما يؤدي إلى هذا التداخل المقصود أو غير المقصود وغير الشعوري

رابعًا: تداخل المتقارب مع المتدارك: -

وفي هذا تكون المساحة السائدة في القصيدة هي لتفعيلة المتدارك (فاعلن) ولكن يحدث تداخل المتقارب بتفعيلته (فعولن)، وهذا التداخل يتخذ أشكالا عديدة منها

قد يحدث التداخل بينهما في السطر الشعري الواحد مثل قوله:

ها هنا ستسكن روحي	(فاعلن، فعول، فعولن)
ها هنا تقوم مناره	(فاعلن، فعول، فعولن)

(١) ديوان رقصات نيلية، ص ٨١.

ها هنا الإسكندرية لغز[١] (فاعلن. فعلن. فعول. فعولن)

وقد تكون القصيدة من المتدارك ولكن ينفرد السطر الشعري -كاملا- بتفعيلة المتقارب مثل قوله:

ولا شيء إلا العيون الفساح فعولن. فعولن. فعولن. فعول

تسافر في الذاكره فعول. فعولن. فعو

الغريب الذي جاء كالظل

يمضي حاملا خيبة الحب[٢] بحر المتدارك

وقد يحدث التعدد من المتقارب في عدة أسطر. كما في أشطر "الغريب الذي جاء كالظل"[٣] "الإسكندرية"[٤].

وقد يحدث التعدد في سطور متتالية. كما في قصيدة "المدى ينتحب"[٥] وهي من قصائد المقطوعات، فتظهر فيها (فعولن) في (١٢) سطرًا متتابعًا ثم تأتي تفعيلة المتدارك الأساسية. ثم يعود المتقارب في (١٣) سطرًا متتابعًا مرة أخرى. وقد يحدث التعدد بين المتقارب والمتدارك في سطور متفرقة في ثنايا القصيدة. ولكن وفق نظام معين مثل قصيد "ليت قلبي اهتدى"[٦] فقد جاءت القصيدة على النحو التالي:

فاعلن	سطران
فعولن	ستة عشر سطرًا
فاعلن	خمسة أسطر

(١) مرايا النهار البعيد، ص ٣٨.
(٢) المصدر السابق، ص ١٠.
(٣) المصدر السابق، ص ٧.
(٤) المصدر السابق، ص ٣١.
(٥) المصدر السابق، ص ١٩.
(٦) رماد الأسئلة الخضراء، ص ٨٠.

فعولن		خمسة أسطر

فاعلن		ستة وعشرون سطرًا

فيلاحظ أن عدد سطور "فاعلن" المتدارك يغطي المساحة الأكبر في القصيدة، فقد بلغت سطوره نحو (٣٣) وجاء المتقارب في (٢١) سطرًا.

ومن خلال القصائد التي يحدث بها التعدد الوزني يمكننا ملاحظة الآتي:

١- إن تداخل التفاعيل فيما بينهما في داخل السطر الشعري، يحدث دون إشارة أو تنبيه أو شكل أو علامة من الشاعر، تمكننا من ملاحظة انتقاله من وزن إلى وزن آخر إنما يكون انتقاله وتداخل تفعيلاته، بشكل مفاجئ، ومتصل دونما فواصل كتابية أو حتى خطية.

٢- يسهم الوزن الجديد في بناء النص الشعري بنية أساسية لا يمكن إغفالها أو انتزاعها منه، فهي لحمة منه.

٣- ينتمي كل بحر شعرى من البحرين المتداخلين إلى خصائص تركيبية ولغوية، مغايرة للبحر الأخر، مثال ذلك، القصيدة السابقة "ليت قلبي اهتدى" يبدأ الشاعر بسطرين على وزن (فاعلن) يمثلان أمنيات الشاعر، ويبدأ كل سطر منهما بأداة التمني

ليت لي عين صقر

ليت قلبي اهتدى

وما إن ينتهي الشاعر من أمنياته، ويبدأ في تعليل تلك الأماني وبسطها، حتى يبدأ بحر المتقارب بتفعيلته (فعولن) وحالما يعود التمني ثانية نجد أنفسنا أمام (فاعلن) مرة ثانية، فإذا ما انتهى التمني تعود ثانية (فعولن)، وفي نهاية القصيدة تظهر فاعلن وتستمر

حتى النهاية، حيث إنها تحتل المساحة الكبيرة في القصيدة، وفي تلك الأبيات تظهر الأمنيات، ولكن بشكل غير مباشر مثل مطلع القصيدة.

- هناك بعض القصائد لأبي سنة يمكن أن نطلق عليها الخلط الوزني، أو المزج بين البحور ويمثل ذلك قصائد "النهر وملائكة الأحزان"(١)، "زمان التعاسة"(٢)، "أوقات صحراوية"(٣) إضافة إلى قصيدة "رسالة إلى الحزن"(٤) وهى شعر منثور، وقصيدة "الرماد"(٥) وهى قصيدة مترجمة
- فأما القصيدة الأولى "النهر وملائكة الأحزان" تتمازج فيها تفعيلتا المتقارب والمتدارك (فعولن، مع فاعلن، أو فعلن) على امتداد القصيدة، مع الارتفاع النسبي المحدود للمتدارك، ومع ذلك لا يمكننا أن ننسبها للمتدارك لاتساع رقعة تفعيلة المتقارب، إذ إن التفعيلتين متداخلتان إلى حد كبير، وكثيرًا ما يحدث بينهما التبادل في السطر الشعري الواحد مثل قوله:

لست سطحًا من الموج لا ولا أنت فضة   (فاعلن، فاعلن، فاعلن، فعولن، فعولن)

إنما أنت مهجة الأرض سالت.. ودهر

(فاعلن، فاعلن، فعولن، فعولن، فعولن)

من الهناءات والتعاسة والشوق

(فعول، فعْلن، فعول، فاعل، فعْلن)

---

(١) البحر موعدنا، ص٢١.
(٢) البحر موعدنا، ص٨٩.
(٣) رقصات نيلية، ص ٥٨.
(٤) تأملات في المدن الحجرية، ص ٤٩.
(٥) البحر موعدنا، ص ١١٩

فكما أن القصيدة تصور دلاليًا لحظات التناقض التي وصل إليها الشاعر، واختلطت عليه الأمور، فاختلطت عليه الهناءات بالتعاسة، فهي تصور لحظة فقدان الثقة بالنفس اضطراب المشاعر، واهتزاز الأحاسيس وضبابية الرؤى. ولهذا عمد الشاعر إلى الخلط الوزني ليوضح لنا- إيقاعيًا- حالته الداخلية غير المستقرة، وهو أيضا ما يبرزه لنا التناقض في عنوان القصيدة (ملائكة / الأحزان).

- أما قصيدة "زمان التعاسة"[1] فيتمازج فيها المتدارك (فاعلن أو فعلن مع الخفيف فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مع المتقارب فعولن) فيقول في مطلعها

حالك كالمرايا التي تعكس	(فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن)
الليل حالك يا زمان التعاسة	(فاعلن، فعولن، فعولن، فعولن)
كل ما فيك كاذب ومهين	(فاعلاتن، متفع لن، فعلان)[*]
وممعن في الخساسه	(متفع لن، فاعلاتن)
خاب سعي العشاق فيك وخابت	(فاعلاتن، مستفع لن، فعلاتن)
نبوءاتنا والأماني المداسه	(فعولن، فعولن، فعولن، فعولن)

والقصيدة -ربما- تقرأ من عنوانها "زمان التعاسة"، فهي صورة قاتمة ومظلمة لهذا الزمن، وما آل إليه الشاعر الذي فقد الأمل في الإصلاح، وإحداث التغيير، ولذا جاءت صرخته في تلك القصيدة تعبر عن اليأس والاضطراب وعدم الاستقرار، وهو أيضا ما عبر عنه

---

(١) البحر موعدنا، ص٨٩.

(*) ويمكن أن يقرأ على هذا النحو:
كل ما فيك كاذب ومهين
فاعلن فاعلن فعول فعولن

دلاليًا وإيقاعيًا من خلال اضطراب الوزن وعدم استقراره على تفعيلة واحدة، كما كان يفعل في قصائده الأخرى.

- أما القصيدة الثالثة التي يحدث بها تمازج وزني، هي قصيدة (أوقات صحراوية)[1] وهي قصيدة تنتمي إلى نظام المقطوعات الشعرية فهي أربعة مقاطع. ينتمي المقطع الأول إلى بحر المتقارب (فعولن) وعدد الأسطر الشعرية فيه (١٩) سطرًا. وينتمي المقطع الثاني والثالث إلى بحر الكامل (متفاعلن) بعدد أسطر (٥٠) سطرًا أما المقطع الرابع والأخير فينسب إلى بحر الخفيف (فاعلاتن، مستفع لن، فاعلاتن) وعدد أسطره (٣٣) سطرًا.

٢ - التدوير[2]: -

للتدوير معنيان، أولهما، خاص بالشعر العمودي. والأخر خاص بالشكل الجديد (الشعر الحر) أما التدوير بالمعنى الأول فهو أن يتصل الشطران ويندمجا. فإذا أردنا أن

---

(١) رقصات نيلية ص ٥٨.

(٢) التدوير ظاهرة قديمة وجدت لدى أبي العلاء المعري، وفي العصر الحاضر صار التدوير ملمحا من ملامح التجديد بل وصل الأمر إلى وجود قصائد كاملة تقوم على التدوير من بدايتها حتى النهاية. فالتدوير واقع فني معاصر وله أسبابه المتعلقة بالتجربة الشعرية للشاعر، وقد اختلف النقاد حول مشروعية وجود التدوير في الشعر الجديد فذهبت نازك الملائكة إلى معارضة وجود التدوير في الشعر الحر، وذلك لأن التدوير ملازم للقصائد ذات الشطرين، ولأن التدوير إذا وقع في الشعر الحر يعني أن البيت يبدأ بنصف كلمة، وذلك غير مقبول، والشاعر في هذا الشعر لديه حرية زيادة عدد التفاعيل، فهو غير مضطر لهذا التدوير، انظر قضايا الشعر المعاصر ١١٢وما بعدها، وقد عارض أيضًا التدوير في الشعر الحر، د. محمود السمان، انظر أوزان الشعر الحر وقوافيه ص١٦٧ وكذلك د. علي عشري زايد في بناء القصيدة العربية الحديثة، ص ١٩٩ وما بعدها.

- وأيد الدكتور/محمد النويهي التدوير في الشعر الجديد، وقد عده وسيلة من وسائل الشعر الجديد للتخلص من حدة الإيقاع القديم، انظر قضية الشعر الجديد ص ٢٧٥ وما بعدها، كما استحسن، د. عبد العزيز المقالح التدوير بشكل عام وعده مظهرًا من مظاهر الثورة المستمرة على الرتابة والثورة على الجمود والنمط القديم، انظر النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، د. علي يونس، ص ٦٧ وما بعدها.
- أما د. عز الدين إسماعيل فذهب إلى وجود "موسيقي الجملة الشعرية" وهي النواة التي نمت بعد ذلك فصارت تدويرًا وهي عنده "بنية موسيقية" أكبر من السطر، وقد تمتد أحيانًا إلى خمسة أسطر أو أكثر، انظر الشعر العربي المعاصر ص ١٠٨ وما بعدها
- وقد طرح محمد بنيس مصطلح الإدماج بديلا عن مصطلح التدوير اخذا التسمية من ابن رشيق، ومستندا الى ان مصطلح التدوير غير متداول لدى القدماء، انظر الشعر العربي الحديث ٣/١٣١

نقسم البيت المدور إلى شطرين فإننا نضطر إلى تقسيم الكلمة المشتركة بين الشطرين إلى قسمين يقع كل منهما في أحد الشطرين، الصدر والعجز.

أما المعنى الآخر، فهو يعني في الشكل الجديد (الشعر الحر) اتصال السطر الشعري بالسطر التالي له أو بمجموعة السطور التالية اتصالا عروضيًا دون وقفة عروضية تامة مع نهاية كل سطر.

فالتدوير إذن محاولة لإلغاء الوقفات العروضية في نهاية الشطر أو السطر، ودفع التفاعيل العروضية في الانسياب والتدفق، محققة إيقاعًا خاصًا ونغمة مميزة في السطور المدورة.

ومع استخدام التدوير نلاحظ اندفاع الشعراء المعاصرين إلى تكثيف الموسيقي الداخلية من جناس وسجع وغيرهما في محاولة لتعويض ما قد يحدث عن فقدان الإيقاع نتيجة عدم الوقفات العروضية وتذويبها داخل السطر الشعري.

والحق إن واقع الشعرية الطبيعية هو الذي يملي على الشاعر المواضع التي يكون فيها التدوير، ومن ثم فإن ما نلاحظه على قصائد بعض الحداثيين من استغراق التدوير للقصيدة كلها من البداية حتى النهاية هو محض تكلف، فضلا عن أنه يناقض طبيعة التدفق الشعري، وتتابع المعاني واستقلالها الجزئي فيما بينها، إضافة إلى إرهاق القارئ المتلقي، بل إرهاق القارئ الملقي للنص.

وعند دراستنا لشعر أبي سنة نلاحظ أنه استعمل التدوير بحرية كبيرة، الأمر الذي جعله يهيمن على أسطر كثيرة في بعض قصائده.

ولكن أبا سنه يستخدم التدوير في دواوينه الأولي، مضيقًا دائرة استخدامه فنراه يستخدمه في مساحة لا تتجاوز السطرين وكأنه يعمد إليه لاستكمال التفعيلة حتى لا يحدث خللا عروضيًا في القصيدة، ففي قصيدة ريفيات حزينة يقول (١):

وتحلمين أن يجيء فارس جواده الرياح

(متفعلن، متفعلن، متفعلن، متفعلن، متفع)

يملك البلاد والعباد (لن، متفعلن، متفعلان)

يلاحظ أن التدوير هنا جاء استكمالا لنقص في التفعيلة فقط.

وهذا الشكل البسيط من استخدام التدوير ظل ملازمًا للشاعر طوال دواوينه الأولى ولكن بدأ يعمل على اتساع دائرة التدوير مع ديوان "تأملات" وما بعده فأصبح التدوير يستوعب ثلاثة أسطر وربما يزيد مثل قوله: (٢)

وتجمع حولك كل المصابين بالحزن

(فعول، فعول، فعولن، فعولن، فعولن، فـ)

تجمع كل المنادين بالعدل

(عول، فعولن، فعولن، فعولن، فـ)

.. كل الذين يغوصون في الدمع. .

(عولن، فعول، فعولن، فعولن، فـ)

.. يفترشون السهاد يبيتون فوق المواجع

(عول، فعولن، فعول، فعولن، فعولن، فعول، فـ)

(١) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص١١٦
(٢) تأملات في المدن الحجرية، ص ٦٣

تحت سماء من الحلم

(عول، فعولن، فعولن. فـ)

يسقط غيث البروق البعيده

(عول، فعولن، فعولن، فعولن)

فالشاعر هنا يسأل أبا الهول، مستجوبًا إياه عن الأقوال التي تتناثر حوله من تجميعه للمصابين وطالبي العدل وغيرهم متسائلا هل سيجيء الزمان السعيد؟ فالتدوير هنا جاء ليعكس هذه الحالة من المشاعر المتدفقة المنسابة المتسائلة، التي يلائمها الإيقاع المندفع دون الحاجة إلى وجود وقفات يركن إليها المتلقي، فهي مشاعر فياضة تتخطى أية محاولة لإيقافها والحد من اندفاعها.

الشاعر في دواوينه الأخيرة يبدو وقد اكتسب خبرة في استعماله للتدوير بعد أن جاء في دواوينه الأولى بسيطًا فنراه -مثلا- في قصيدة البحر موعدنا، يكرر التدوير عدة مرات وينتهي في كل مرة بقافية موحدة مع القوافي الأخرى الموجودة في نهايات سطور أخرى مدورة، وكأن الشاعر لجأ لتقطيع العبارة لتدعيم موسيقى النص، فيقول مثلا:-

البحر موعدنا (متفاعلن، متفا)

وشاطئنا العواصف (علن، متفاعلاتن)

جازف (متفا)

فقد بعد القريب (علن، متفاعلن. م)

ومات من ترجوه (تفاعلن، متفاعِ)

واشتد المخالف (لن، متفاعلاتن)

لن يرحم الموج الجبان (متفاعلن، متفاعلن. م)

ولن ينال الأمن خائف[1] . (تفاعلن، متْفاعلاتن)

فالتدوير في النص يحدث ثلاث مرات، في كل مرة تنقسم العبارة إلى أجزاء متساوية الطول (البحر موعدنا، شاطئنا العواصف......) وتحقق التوازي الصوتي بين العبارات إضافة إلى القوافي الموحدة في نهايات الجمل المدورة التي عمقت مشاعر التوتر والقلق والخوف لدى الشاعر. فالعواصف تنتظرنا على الشاطئ المخالف، والخصم قد اشتدت معاندته وخلافه، حدث ذلك حينما افتقدنا الأنيس، فقد بعد القريب، ومات الذي كنا ننتظره، ولم يعد الخوف والجبن طريق النجاة، ومن هنا كانت الدعوة إلى المجازفة وضرورة الاقتحام.

وأحيانا يحاول أبو سنة تعويض الإيقاع الذي تم تغيبه عن عمد، وذلك بالاهتمام بالموسيقي الداخلية، التي من شأنها إحداث الإيقاع والسيطرة على المتلقي، فمثلا قوله في قصيدة "لقاء العريش"[2].

حين يُفك الحصار عن الموج..

(عول، فعولن، فعول، فعولن، فـ)

.. حين يُفك الحصار عن الريح

(عول، فعولن، فعول، فعولن، فـ)

حين يُفك الحصار عن البيت

(عول، فعولن، فعول، فعولن، فـ)

حين يُفك الحصار

(عول، فعولن، فعول)

---

(١) البحر موعدنا، ص ١٣.
(٢) البحر موعدنا، ص ٨٠.

القصيدة من بحر المتقارب، الشاعر يعلن أن بعودة العريش وتحقق الحرية، أصبحنا وكأننا نملك الكون كله من ماء وهواء وأرض (موج / ريح / بيت) وانزاح عنا ذلك (القيد / الحصار) الذي كبلنا سنوات طوالا. يلاحظ في الأبيات التكرار، وكأن دفقة الشاعر التعبيرية كانت دفعة واحدة، لا مجال للتوقف، أما التكرار فكان بمثابة التعويض عن الإيقاع المذاب داخل السطور بفضل التدوير.

كما يلاحظ في البيت الأخير توقف الشاعر عن البوح والاكتفاء بالصمت، حتى يعطي للمتلقي مساحة للتخيل واستكمال ما تركه الشاعر، وفي ذلك تحقيق لمشاركة المتلقي في إنتاج النص، كما يعطي الحرية والانطلاقة غير المحدودة للشاعر ومن يشاركه فرحه بلقاء العريش.

وكذلك من أمثلة ذلك الاهتمام بالموسيقى الداخلية تعويضًا عن الإيقاع المختفي بفضل التدوير قوله في قصيدة " لحنان في ليل أزرق"[(١)].

وتراقصنا

كنا لحنين

وديعين

بعيدين – قريبين

صغيرين

كبيرين – سعيدين

كثيرين – وحيدين

(١) رماد الأسئلة الخضراء، ص ٣٣، انظر تحليلا لها في الجزئية الخاصة بالتكرار.

٣. القافية: -

القافية لغة هي أواخر الأشياء، ومنه قافية بيت الشعر أي آخره.. والقافية من الشعر ما يقفو البيت، وسميت بالقافية لأن بعضها يتبع أثر البعض[(١)].

واختلف العلماء في تعريف القافية، من ذلك قول الأخفش(ت ٢١١ هـ) القافية الكلمة الأخيرة، واحتج بأن قائلا لو قال لك اجمع لي قوافي تصلح مع (كتاب) لأتيت له (بشباب) و(باب)[(٢)].

وقال أبو موسي الحامض(ت نحو ٣٠٥ هـ) القافية ما يلزم الشاعر لتكريره في كل بيت من الحروف والحركات.

وقال قطرب (ت ٢٠٦ هـ)، القافية هي حرف الروي.

أما الخليل بن أحمد فله في القافية قولان الأول: أنها الساكنان الآخران من البيت وما بين بينهما مع حركة ما قبل الساكن الأول منهما[(٣)]، والآخر هي ما بين الساكنين الأخيرين من البيت مع الساكن الأخير فقط[(٤)]. وعلى هذا فالقافية في الشعر من الأركان المهمة في القصيدة، لما لها من إيقاع خاص يسيطر على المتلقي.

وتعد القافية شكلا ولونًا من ألوان التكرار الصوتي في خاتمة البيت الشعري أو السطر الشعري، وهى معاودة لنغمات وأصوات معينة، تختلف عن النغمة والصوت الأساسي في البيت.

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة (قفو).
(٢) انظر: التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق عمر يحيي، وفخر الدين قباوه، ص ١١٩، والقوافي للتنوخي، ص ٦٥.
(٣) أيد هذا الرأي الكثير من العلماء كابن جني، انظر اللسان (قفو).
(٤) التنوخي، كتاب القوافي تحقيق عوني عبد الرءوف، ص ٦٦ وما بعدها

وينبغي أن يكون هذا التشابه في الأصوات مع اختلاف المعني في كل منهما وهو ما طرحه بانفيل(*) في أنه ينبغي أن تجعل القافية ما أمكن بين كلمات شديدة الاتفاق فيما بينها في الصوت، وشديدة الاختلاف فيما بينها في المعنى(١).

القافية وهي خاتمة البيت تجعل من المتلقي منتظرًا توافق الأصوات الأخيرة وما يترتب عليه من إيقاع نغمي، فهي إذن في الشعر العمودي ذات وظيفتين إحداهما إيقاعية نغمية تهدف إلى المتعة الموسيقية، والأخرى دلالية تهدف إلى إتمام المعنى وتوصيله إلى المتلقي، كما أن القافية تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها(٢)

وإذا كان الشعر الحر قد تحرر من القافية، فليس معني هذا أنه ألغاها كلية أو تمامًا إنما اتخذ عدة أشكال ووسائل في قافيته. ولم تعد القافية ضرورية في نهاية السطر الشعري فربما تأتي القافية بعد عدة أسطر، وربما يمازج القوافي في هذه الأسطر، وربما ابتعد الشاعر عن القافية إذا شعر من خلالها أنها قيد تضيق عليه الانطلاق والإبداع.

ولما كان أبو سنة يمثل حركة الشعر الحر، التي ربما تعمل على تغييب القافية فإننا ينبغي عند دراستنا للقافية في شعره التركيز على ناحيتين:-

الأولى: دراسة حروف الهجاء الأكثر ترددًا في شعره روي السطر الشعري

والأخرى: دراسة المقطع الصوتي الأخير في السطر الشعري بصرف النظر عن حروفه

أما النقطة الأولى: دراسة حروف الهجاء الأكثر ترددًا في الروي، فيوضحه الجدول الآتي: (وفيه رتبت الحروف بحسب نسب ورودها):

(*) بانفل (١٩٤٥/ -)، كاتب وأديب وناقد أيرلندي.
(١) انظر: جون كوين، النظرية الشعرية ص ١٠٣ وما بعدها، والمعنى نفسه انظر محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي،ص ٩٤.
(٢) انظر، رومان ياكبسون قضايا الشعرية، ص ٤٦ ومحمد حماسة عبد اللطيف مرجع سابق ص ١٣١.

الحرف	مجموع القصائد	النسبة	صفة الحرف
الراء	٦٢	٢٧.٩	مجهور
النون	٥٨	٢٦.١	"
الميم	٣٩	١٧.٦	"
اللام	٣٥	١٥.٧	"
الهمزة	٣٤	١٥.٣	(*)
الباء	٢٨	١٢.٦	مجهور
الدال	١٨	٨.١	"
القاف	١٠	٤.٥	مهموس
الكاف	٩	٤	"
التاء	٨	٣.٦	"
العين	٦	٢.٧	مجهور
الياء	٦	٢.٧	"
الفاء	٤	١.٨	مهموس
ح - هـ	٣-٣	١.٣ ١.٣	مهموس، مهموس
س- ج- ألف	١-١-١	.٤ -.٤-.٤	مهموس، مجهور، مجهور

(*) حرف الهمزة: وصفه بعضهم بأنه صوت، لا مهموس، ولا مجهور، انظر: إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية ص ٩٠ وكذلك أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي ص ١١٢، ومحمد كمال بشر، علم اللغة العام، ص١١٢ ووصفه البعض بأنه صوت مهموس، انظر: عبد الصبور شاهين، القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث ص ٢٤ ووصف بأنه صوت مجهور، انظر: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة ص ١٢٥، ومحمد منصف القماطي الأصوات ووظائفها ص ٥٢

من خلال جدول القافية[(١)] يتضح لنا أن أكثر الحروف الهجائية استعمالا في الروى عند أبي سنة هو حرف (الراء)، فهو الحرف الأكثر هيمنة في نحو (٦٢) قصيدة أى بنسبة ٢٧.٩٪، ويأتي في المرتبة الثانية حرف (النون) إذ يسيطر على نحو ٥٨ قصيدة بنسبة ٢٦.١٪ ويحتل حرف (الميم) المركز الثالث برصيد ٣٩ قصيدة بنسبة ١٧.٦٪، ويأتي بعدها (اللام) في ٣٥ قصيدة بنسبة ١٥.٧٪، وتأتي بعدها (الهمزة) في ٣٤ قصيدة بنسبة ١٥.٣٪، ثم حرف (الباء) في، ٢٨ قصيدة ١٢.٦٪ ثم (الدال) في ١٨ قصيدة بنسبة ٨.١٪ ويأتي بعدها (القاف)في ١٠ قصائد ٤.٥٪، ثم (الكاف) في ٩ قصائد ٤٪،ثم حرف (التاء) في ٨ قصائد بنسبة ٣.٦٪، ثم (العين) في ٦ قصائد، ثم (الياء) في ٦ قصائد أيضا ثم (الفاء) في ٤ قصائد، ثم (الحاء، والهاء) ٣ قصائد لكل حرف منهما، وأخيرًا حروف (السين، والجيم، والألف) في قصيدة واحدة لكل حرف بنسبة ٠.٤٪ لكل واحد منهما

ومن خلال هذه الإحصائية يمكن ملاحظة عدة أشياء منها:

(أ) إن الأصوات المجهورة[(*)] أكثر هيمنة على القافية من الأصوات المهموسة[(*)] إذ احتلت الأصوات المجهورة نحو عشرة أحرف من بين ثمانية عشر حرفًا هي جملة الحروف المستعملة رويًا في شعر أبي سنة، أي أن نسبة الحروف المجهورة في قافية أبي سنة تزيد على ٥٥٪ من إجمالي عدد الروي المستعمل لديه، ويرجع ذلك إلى أن الأصوات المجهورة أوضح في السمع وأقوى من الأصوات المهموسة

---

(١) ينبغي ملاحظة: انه فيما يتصل بحروف الهجاء ووقوعها رويا للسطر الشعري عند أبي سنة، سنعتمد في دراستها على معدل تكرار الحرف الغالب في القصيدة، بمعنى أن القصيدة الواحدة يظهر فيها أكثر من حرف روي، ولكن قد يبدو من خلال هذه الأحرف أن هناك حرفا أكثر وضوحا واستعمالا من غيره، وقد يتنازع حرفان في السيطرة على حركة الروي، وسنعتمد على هذه الطريقة – أيضًا – عند دراساتنا للمقطع الصوتي الأخير.

(*) الصوت المجهور: هو الصوت الذي تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به.

(*) الصوت المهموس: هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به، انظر د. كمال بشر، مرجع سابق ص ٨٧.

. وهذا يعني حرص الشاعر على أن يكون إيقاع القافية واضحًا في السمع[1] بهدف إحداث التأثير على المتلقي وجذبه إليه.

(ب) تتفق نسب استخدام حروف الهجاء رويًا في شعر أبي سنه مع نتائج دراسة جمال الدين بن الشيخ عند دراسته لقافية كتب الأغاني للأصفهاني والشعر والشعراء لابن قتيبة، وحماسة أبي تمام، وكذلك شعر البحتري وأبي تمام. فقد اتفقت حروف (الراء واللام، الباء، الميم، الدال، النون) في الصدارة عند أبي سنة، وهى أيضًا محل الصدارة في الكتب والدواوين السابقة[2] . كما تتفق نتائج القافية عند أبي سنة مع نتائج دراسة د. إبراهيم أنيس[3] عند دراسته لنسب شيوع حروف الهجاء التي تقع رويا في الشعر العربي، وإن اختلفًا في نقاط قليلة هي:

١- (الهمزة) مستعملة رويًا بكثرة في شعر أبي سنة، وعدها د. إبراهيم أنيس من الحروف متوسطة الشيوع في الروي.

٢- حرف (العين) في شعر أبي سنه يستعمل رويًا في دائرة متوسطة، كما أن حرف (السينْ) من الحروف النادرة رويًا في شعره، وعدهما د. أنيس من الحروف الشائعة رويًا.

على الرغم من هذا الخلاف، يظل محمد إبراهيم أبو سنة محافظًا على حروف الروي الأكثر هيمنة في شعرنا العربي، وكأنه يمثل امتدادًا ليس للتجربة الشعرية وحدها إنما امتداد على المستوى الإيقاعي، مستعملا نفس الأدوات الصوتية، رغبة منه في التمسك

(١) انظر، د. كمال بشر علم اللغة العام ص٨٧ وما بعدها، ابراهيم أنيس الأصوات اللغوية ص٢٠ وما بعدها، عبد الحميد الهادي ابراهيم الدراسات الصوتية عند علماء العربية، ص ٥٥
(٢) انظر، جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، ص ٢١١
(٣) انظر، د.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٨

ببعض القديم، بعدما ارتدى الثوب الجديد وسار على طريق الشعر الحر، وهو في هذا يعد متمردًا بعض التمرد.

المقاطع الصوتية في القافية : -

قرر علم اللغة أن أبسط وحدة نطقية هي المقطع، وأنه يتفرع إلى أنواع حسب عدد وترتيب الأصوات الداخلة في تأليفه. ومن الغريب أن اللغويين والنحاة العرب بقي مفهوم المقطع مجهولا عندهم، (١) وإن كان علماء العروض قاربوا إدراكه عندما تحدثوا عن تفكيك عناصر تفعيلات البحور إلى تقسيمها إلى أوتاد وأسباب وفواصل. ومن بينها السبب الخفيف المتكون من حرفين: متحرك وساكن (لم) وهو ما يقابل المقطع الطويل المنغلق في اصطلاح علم الأصوات الحديث، وبالاعتماد على التعريف المتفق عليه في هذا العلم يمكن تقسيم المقاطع في اللغة العربية إلى الأضرب الآتية:

١. الضرب الأول المتكون من صوتين (حرف وحركة مقصورة) مثل: بَ بِ بُ
٢. الضرب الثاني هو المتكون من صوتين أيضًا: (حرف وحركة مد) مثل: ما – مو – مي.
٣. الضرب الثالث هو المتكون من ثلاثة أصوات (حرف وحركة وحرف ساكن) مثل لَمْ – لِم – لُم.
٤. الضرب الرابع هو المركب من ثلاثة أصوات (حرف وحركة ممدودة وحرف ساكن) مثل "مون" في (صائمون) – "مان" في (صائمان) – "مين" في (صائمين).
٥. الضرب الخامس هو المركب من أربعة أصوات (حرف وحركة وحرفين ساكنين) مثاله فَعْلْ. نحو (قَتْلْ) وفُعْلْ. نحو (قُفْلْ) وفِعْلْ. نحو (طِفْلْ).

(١) حاول ابن رشيق القيرواني في تعريفه فقال: "المقاطع أواخر الأبيات والمطالع أوائلها" العمدة ٢١٦/١

والملاحظ أن النوعين الرابع والخامس لا يوجدان إلا في حالة الوقف، وأن النوع الرابع قد يلتقي فيه حرفان ساكنان بعد الحركة الممدودة؛ وذلك في حالة الإدغام والوقف معًا، نحو: الفارّ (الفارْرْ) وتلك حالات خاصة بالوقف لا تناقض قانون تركيب الكلمة العربية الذي يأبى التقاء ساكنين. وفي ما عداهما فإن أنواع المقاطع في العربية تنحصر في الثلاثة الأولى، وهي تنقسم باعتبار المدى إلى ثلاثة أقسام:

قصير وهو نوع (بَ – بُ – بِ).

طويل منفتح وهو نوع (ما – مو – مي).

طويل منغلق وهو نوع (لَمْ – لِمْ – لُمْ)[1].

ومن خلال دراسة القافية في شعر أبي سنة يُلاحظ أنه يركز بدرجة كبيرة على أن ينهي سطره الشعري بساكنين (/٠٠)، وهذه القافية المقيدة على الرغم من عدم شيوعها في شعرنا العربي القديم، إذ لا تتجاوز نسبة ٩٪[2] فهي تمثل النسبة الكبرى في شعر أبي سنة، ويعود ذلك إلى أن القافية المقيدة تمنح الشاعر حرية أكبر في التعامل مع القافية، ومن ثم مع المعنى، إذ إن حركات الروي (ضمة، فتحة، كسرة) تمثل – أيضا – قيدًا على المبدع إضافة إلى قيد القافية والوزن...

ويمثل أبو سنة – في هذا – رفاقه من الشعراء المعاصرين، إذ إن حركة الشعر الحديث تعتمد على نظام القافية المقيدة اعتمادًا كبيرًا[3] رغبة منها في الانفلات من الغنائية التي يحفل بها الشعر القديم.

مثال ذلك: قوله في قصيدة "رؤيا شهيد"[4]

(١) انظر: محمود السعدى: الايقاع فى السجع العربى ص ١٨

(٢) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف، مرجع سابق، ص ١٠٦ وذكر د. ابراهيم أنيس أن نسبة القافية المقيدة في الشعر الجاهلي ٢%. موسيقى الشعر ص ٢٨٨

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٧

(٤) تأملات في المدن الحجرية ص ٧٧

كان نبض القلب يعطيني الدليل .... فاعلاتْ
لعلامات الشفاء .... فاعلاتْ
وضلال الحكماء .... فعِلات
كان صوت الفقراء .... فعِلات
يتعالى للسماء .... فاعلاتْ
اغسلوها بالدماء .... فاعلاتْ

وعلى هذا فيلاحظ أن أكثر المقاطع الصوتية/الأنساق الوزنية التي تأتي في نهايات السطور في شعر أبي سنة هو تلك المقطع الزائد الطول (/٠٠) الذي ينتهي بساكنين، ويحتل هذا المقطع النسبة الأعلى في دواوين الشاعر؛ حتى بلغ هذا المقطع أكثر من ٧١٪ من جملة إنتاج الشاعر. وتذبذبت النسبة الباقية بين النسقين (/٠/٠) و(///٠).

وعندما يختار الشاعر كلمات بعينها لتتبوأ مكانة المقطع في القافية فانه يختار قدرات كامنة لها فيخرجها عن المعنى أو المعاني الممكنة لها بالاحتكام إلى قوانين المعجم والتركيب وهذا ما يجعلها مشحونة بطاقات إيحائية أكبر بكثير مما لو أنها وردت وسط السطر الشعري مثلا.(١)

والناظر في أنواع الكلمات الواردة مقاطع في شعر أبي سنة يلاحظ تفوقًا تامًا ومتواترًا للمقاطع الواردة أسماء على تلك الواردة أفعالا وحروفًا. بل إن أغلب القصائد تغيب عنها المقاطع الحرفية (جار ومجرور، ضمير) وبعضها تغيب عنها المقاطع الفعلية وإن وجدت فنسبتها ضعيفة جدًا بما يسمح لنا بأن نعتبرها هامشية.

---

(١) انظر: خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجًا، ص٣٤٠.

إن ما رمناه أساسًا من دراسة المقاطع من زاوية الإسمية والفعلية والحرفية هو البحث عما إذا خضع أبو سنة في شعره لنوعية المقطع في القصيدة القديمة أو خرج عنها إلا أن الإحصائيات في هذا المجال في حكم المعدومة، وتصفحنا لجزء كبير من المدونة القديمة يمكننا من القول بأن جزءًا كبيرًا من الشعر الجاهلي اسميّ المقطع. فالمتأمل في درة الشعر العربي القديم أو ما يسمى بالمعلقات يجد التفوق الاسمي في مقاطع القافية على المقاطع الفعلية والحرفية، وهو ما تؤكده مطالع تلك القصائد في قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل[1]

أو قول عمرو بن هند:

ألا هُبّي بصحنك فاصبحينا   ولا تبقي خمور الأندرينا[2]

أو قول لبيد:

عفتِ الديارُ محلُّها فمقامُها   بِمَنىً تأبَّدَ غَولُها فَرِجامُها[3]

يلاحظ على مطالع هذه المعلقات وغيرها غلبة الاسمية على مقاطع القافية. وليس الأمر متعلقًا بالمطلع فقط، إنما متعلق بباقي أجزاء القصيدة.

والمتأمل في شعر أبي سنة يلاحظ – أيضًا – غلبة الاسمية على مقاطع القافية. وفي أبيات أبي سنة السابقة ما يدل على ذلك. فقد وردت القافية (الدليل، الشفاء، الحكماء الفقراء، السماء، الدماء...).

ولا يخفى أن صيغة الاسم تتصف بالثبات، الذي يؤكد على عمق الرؤية وثباتها وعلى هذا يمكن القول إن أبا سنة يقترب من الناحية النفسية بالقصيدة العربية القديمة

---

(١) انظر: شرح القصائد التسع المشهورات، للنحاسي ص ٩٥.
(٢) السابق، ص ٣٥٧
(٣) السابق ص ٦١١

وتتعدد أشكال القافية عند أبي سنة، في ظل الحرية الممنوحة للشاعر المعاصر في تشكيل سطره الشعري، في بناء قصيدته ويمكننا رصد أهم أشكال القافية[١] عند أبي سنة كالتالي:

أ-القافية المتتابعة. ب-القافية شبه المتتابعة. ج- القافية البارزة

د-القافية المقطعية. هـ-القافية الخافتة. و- القافية المرسلة

(أ) القافية المتتابعة: -

وهي أن تكون جميع قوافي القصيدة متحدة الروي، والقافية المتتابعة نادرة المجيء في شعر أبي سنة، وتأتي على مستويين:

الأول: أن تأتي القوافي المتتابعة في نهاية السطر الشعري، وهذا لا يوجد في شعر أبي سنة إلا في قصيدة واحدة هي "في قريتي مرفهة" من ديوانه الأول:-

تذكري وأنت في المرآة تصلحين ثوبك الحرير

وتبسمين فرحة إذا رأيت حمرة الزهور

على الخدود تزدهي وفي العيون غردت طيور

وتسكبين فوق وجهك المضيء موجة العطور

تذكري بأنني هنا مع الذين زيتهم يضئ للعصور[٢]

---

(١) اجتهد كثير من الباحثين في تعداد أشكال القافية وتسميتها، منها محاولة د. عمر خليفة بن إدريس في كتابه (في العروض والقافية) فقد أطلق على قوافي شعر التفعلية (القافية المتتابعة، والمتناوبة، والمتواطنة، والمرسلة). انظر عمر خليفة بن إدريس، في العروض والقافية ودراسة حول الشعر العمودي وشعر التفعيلة ص ٢٤٣ وما بعدها ومنها محاولة د. صالح أبو أصبع في بحث له نشر بمجلة كلية التربية بجامعة الفاتح – طرابلس – العدد العاشر (٧٨ – ١٩٧٩).

(٢) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص١٠٦.

وهذه التجربة لم تتكرر في شعر أبي سنة.

الآخر: هو أن تأتي القوافي المتتابعة في نهايات الجمل الشعرية، تضم الجملة الواحدة أكثر من جملة في أكثر من سطر، متخذة التدوير رباطًا لهذه الجمل. وهذا أيضًا نادر الوجود في شعر أبي سنة، ولم يظهر إلا في نتاج الشاعر المتأخر نسبيًا، ففي قصيدة "البحر موعدنا" يقول

البحر موعدنا

وشاطئنا العواصف

جارف

فقد بعد القريب

ومات من ترجوه

واشتد المخالف

لن يرحم الموج الجبان

ولن ينال الأمن خائف(١)

يلاحظ أن القافية (الفاء) لم تظهر إلا في نهاية الجملة الشعرية المدورة، ويمكننا القول بأن أبا سنة ابتعد عن الالتزام بالقافية المتتابعة، واتخذ أشكالا أخرى لقافيته، رغبة منه في الفرار والانطلاق نحو آفاق أرحب بدلا من قيود القافية.

(ب) القافية شبه المتتابعة: -

وفي هذه الصورة من القافية يسيطر حرف روي واحد سيطرة تكاد تكون تامة باستثناء عدد قليل جدًا من السطور الشعرية. وهي في هذا قريبة الشبه من القافية المتتابعة، ولكنها ليست موحدة القافية كالسابقة ووحد هذا اللون من القوافي في الديوان

(١) البحر موعدنا، ص ١٣

الأول (قلبي وغازلة الثوب الأزرق)، في قصيدتي "عندما نكون وحدنا"، و"إبريل" وفيهما يسطر حرف الراء على القافية، وقصيدة " الوباء واليمام المهاجر " وفيها يسطر حرف (اللام)، وقصيدة "الغرباء" حيث سيطرة الهمزة على قافيتها، وكذلك قصيدة "عيناك" حيث سيطرة (الياء) على القافية، مثل قوله في القصيدة الأخيرة:

عيناك معزوفان للهوى وأغنيه

فؤادي الطروب رعشة على الجفون عاريه

جفناك لو علمت يا حبيبتي

سحابتان ترقدان فوق أوديه

ففتحي العيون إنني

خلقت شاعرًا بألف أمسيه(١)

وتستمر القصيدة التي يبلغ طولها نحو (١٥) بيتًا ملتزمة إلى حد ما بقافية شبه موحدة في نحو(١٢) سطرًا، وتغيرت الياء/ الروي في ثلاثة أبيات .

ويلاحظ على قصائد هذا النوع من القوافي قصرها النسبي إذا قورنت بطول قصائد الشاعر الأخرى، فقصيدة إبريل - مثلا - تقع في (١٣) بيتًا، وقصيدة الغرباء تقع في (٢٨) بيتا، وقصيدة الوباء واليمام المهاجر في (٢٧) بيتا، أما قصيدة (يتيمة) فتصل أبياتها إلى (٢٠) بيتًا، كما يلاحظ اختفاء هذا النوع من القوافي بعد ظهوره في الديوان الأول - الصادر في ١٩٦٥ - إذ كان الشاعر في بدء طريقه الشعري ومرحلة المخاض للتجربة الإبداعية، وكان حينئذ مازال متأثرًا بالشعر العربي القديم، وسلطان القافية على القصيدة.

---

(١) قلبي و غازلة الثوب الأزرق، ص ١٨٧

وبعد صدور الديوان الأول بدأ الشاعر في التخلي عن سلطة القافية في النص فاختفت القوافي المتتابعة وكذلك شبة المتتابعة. وظل هذا الاختفاء إلى أن عاودت الظهور مرة ثانية بدءًا من ديوانه السابع البحر موعدنا عام ١٩٨٢، إذ نجد أن كل ديوان من الدواوين المتأخرة يحتوى على قصيدة أو اثنتين من قصائد هذا النوع (شبة المتتابع) فنجد مثلا في ديوان البحر موعدنا، قصيدة زمان التعاسة حيث سيطرة حرف السين على القصيدة، ونجد في ديوان مرايا النهار البعيد، قصيدة رحيل، وكذلك قصيدة على حجر في الجحيم وحصار من ديوان رماد الأسئلة الخضراء

إن عودة الشاعر مرة أخرى لنظام القافية شبة المتتابعة، لا تعني عودته للغنائية أو التزامه بقانون القافية، ولكن، وربما كانت طبيعة التجربة الشعرية هي التي فرضت عليه القافية، الأمر الذي يوضحه، قلة القصائد من هذا النوع، إذ لا تتعدى في دواوينه المتأخرة عن قصيدة أو اثنتين لكل ديوان.

(ح) القافية البارزة :

وهي تلك القافية التي تتردد في النص الشعري كله دون أن تسجل نسبة مرتفعة جدًا تؤهلها أن تكون قافية شبة متتابعة، وعلى هذا فهي قافية مسيطرة إلى حد ما على الأسطر الشعرية سيطرة ملحوظة، ولكن ليست السيطرة الكاملة، لأننا نعثر في قواف أخرى بين جنبات النص، وقد أطلقت نازك الملائكة على هذا النوع من القوافي "الموشح الحر"(١).

ومن القصائد التي تظهر فيها هذه الصورة، في الديوان الأول ، قصيدة "الذين يسرقون حبكم" تسيطر (الميم) على نسبة القوافي وفي قصيدة (القرية المرتعشة) تسيطر (الفاء)، وفي ديوان حديقة الشتاء نجد قصيدة "حديقة الشتاء" حيث سيطرة (الهمزة) على جزء كبير منها

(١) نازك الملائكة: سيكولوجية الشعر، ص ٨١.

وفي ديوان الصراخ في الآبار القديمة قصيدة أسماك البحر الميت حيث تسيطر (الكاف) وكذلك قصيدة "غزلية" في ديوان أجراس المساء حيث تسيطر (الكاف) على أكثر من ٥٠٪ من نسبة القوافي في الأسطر الشعرية.

مثال ذلك قوله في قصيدة (الذين يسرقون حبكم)[١].

لا تسلموا إليهمُ وقلوبكم

ولو أتى النهار شافعًا لهم

ولو بكى الصفصاف في عيونهم

لأنهم سيسرقون حبكم

وفي المساء يخدعونكم

عبرت في زوارق الغناء

خليجهم

وقلت نلتقي بساحة الضياء

لكنني رأيتهم

قد أحرقوا على شواطيء الخليج ربهم

رأيتهم هناك يرفضون أن يصافحوا السماء

يلاحظ سيطرة (الميم) على أسطر القصيدة إضافة إلى وجود قواف أخرى.

---

(١) قلبي وغازلة الثوب الأزرق، ص ٤٣.

(د) القافية المقطعية(*):

تلك القافية التي تظهر في نهايات الأشطر أو الأبيات في نظام الرباعيات أو الخماسيات أو السداسيات، كما استخدمها الأندلسيون والمهجريون ثم جماعة الديوان وكثير من جماعة أبوللو. والمقطع هنا مجموعة من الأبيات ذات القافية الموحدة، وتعرف في الإنجليزية بـ: *Strophic* مثال ذلك قصيدة "رباعيات"(١) إذ تظهر فيها عدة قواف فالقصيدة تتكون من ستة مقاطع، لكل مقطع حرف روي يغاير المقطع الآخر، وتتبلور حروف الروي فيها في ستة أحرف هي (م، ل، د، ن، ع، ج) يقول فيها:

قلبي يرفرف في غمامه

قمر ينوح على حمامه

ألقته بين شباكها

ومضت ولم تترك علامه

ثم ينتقل إلى مقطع آخر، وتغادر فيه (الميم) مركز القافية، لتحل محلها الأحرف الأخرى.

وتمثل هذه القافية أيضا قصيدة "مرايا الزمان"(٢) وفيها تظهر أحرف (ف، د، الهمزة ل، ن، ف)، وهي تتألف من ستة مقاطع، لكل مقطع حرف روي واحد، يغاير المقطع الآخر وتمثل قصيدة الإسكندرية(٣) -أيضًا- هذه القوافي المقطعية من خلال الحروف (ر، هـ، ر، ر)

(*) المراد بالمقطع هنا مجموعة الأبيات ذات القافية الموحدة، وليس المقطع بمعنى مجموعة الحروف التي تتكون منها القافية كما حددها الخليل بن أحمد.

(١) البحر موعدنا، ص ٦٧.

(٢) نفس المصدر، ص ٩٧.

(٣) مرايا النهار البعيد، ص ٣١

ويلاحظ أن كثيرًا من هذه المقاطع التي تتألف منها القصائد السابقة يتخللها سطور شعرية لا تتفق مع حرف الروي المسيطر على هذا المقطع.

وعلى هذا، فالمقطع الواحد له روي واحد باستثناء سطر شعري أو سطرين هو في هذا يتفق مع بعض الشعر الأندلسي (الموشح) وكثير من المهجريات وما على منوالها في شعر الرومانسيين.

(هـ) القافية الخافتة: -

يقصد بها عدم وضوح القافية، فهي خافتة النغم داخل القصيدة، ومغيبة داخل السطر الشعري، فالقصيدة الواحدة يتنازع فيها أكثر من حرف يحاول الحضور والظهور قافية، ولكن يفشل في ذلك؛ لأن هذه الأحرف – المتنازعة – تظهر بنسب قليلة في القصيدة وهذه القافية توجد في كل دواوين الشاعر، باستثناء الديوان الأول، ففي قصيدة " مائدة الفرح الميت " من ديوان أجراس المساء، يقول:

ينبت ظلي في مرآة الحائط
ينبت ظلك في مرآة السقف
نتواجه، نجلس
نقتسم الصمت، وأقداح الشاي البارد
تفصلنا مائدة الفرح الميت
تتحرك فينا أوراق خريف العام الماضي
تتعرى أغصان العزلة
وتهمهم بين جوانحنا الأسئلة البلهاء
من أين، وكيف، لماذا

يضحك في أعيننا الدمع. .....

نجد في المقطع السابق، أن كل بيت أو سطر شعري ينفصل عن السطر الأخر، ويتخذ له قافية تغاير السطر اللاحق، ويرجع ذلك إلى أن الموقف، والجو الذي يتحدث عنه الشاعر يوحي بتصرم الصلات، وتقطع الروابط، ومن ثم جاءت الجمل الشعرية لتعكس هذا الجو الثقيل وتوحي بعدم الترابط، وانقطاع الصلات اللغوية، ومن ثم تفتت القافية على سطور القصيدة، واختفت في داخلها.

وعلى هذا يمكن القول إن خفوت القافية وعدم ظهورها إنما يكمن في تلك القصائد التي لا تحتاج إلى إيقاع شعري بارز؛ وذلك لأن طبيعة التجربة الشعرية فيها تتناسب مع تدفق العبارة، وانسيابها دون وقفات موسيقية عالية تدل عليها القافية. فقصائد الشاعر التي بها مسحة حزن أو يأس، هذا الحزن أو اليأس يجعل وجدانه مشغولا بهمومه الداخلية وحالة التوتر التي يعانيها، وهذا يدفع الشاعر إلى عدم الاكتراث بالقافية؛ لأنه منهمك كليًا في التعبير عما بداخله.

(9) القافية المرسلة:

وفي هذا الشكل من القافية تتردد عدة قواف على امتداد القصيدة، تتنازع فيها بعض الأحرف السيطرة على نهايات الأسطر الشعرية، فالقافية في هذا الشكل واضحة، فهي عدة قواف تتشابك وتتآلف علاقاتها، فقد تتتابع هذه القوافي، وقد تتداخل، وهذا الشكل من القافية يعد أوسع الأشكال الفنية في شعر محمد إبراهيم أبى سنة، وهو يهيمن على معظم دواوينه، إذا إننا في كل ديوان من دواوينه نجد أصداء لهذه القافية، ومن تلك القافية -مثلا قصيدة"هواجس ليلية".

هذا تمام الليل..

تتجه النجوم إلى مخادعها

تدندن آخر الأحزان

يحترق الكمان

في غرفة الذكرى وتزدهر الدموع

سور من الليل العميق...

يحيط أزهار الشموع

نهر من الأعشاب والورق

المسافر في الشتاء

بين الأعاصير التي تلد المخاوف والصراخ

تصحو الأساطير الحزينة والمراثي(١)

يلاحظ في الأبيات السابقة، أن هناك أكثر من حرف يحاول السيطرة على مكان الروي، ولكنه يفشل في السيطرة عليها هذه الأحرف هي (ن، ع، ق) واكتفت الأحرف الأخرى بمجرد الحضور في بيت واحد.

والمتأمل لأشكال القافية في شعر أبي سنة، يلاحظ أن اختلاف حرف الروي بينهما لا يمنع اتفاق الصيغ الوزنية، ذلك أن أبا سنة رغم تخليه عن المفهوم القديم للقافية بحروفها، وحركاتها المعروفة، فإنه يحاول إيجاد قافية أخرى غير ملحوظة وغير بارزة إلا بعد تأمل وفكر، إذ إن الصيغ الوزنية تكاد تحل محل حرف الروي في إحداث إيقاع مباشر في داخل النص الشعري كله، ولتوضيح ذلك يمكننا تطبيقها على النموذج التالي، يقول أبو سنة:

١. وتعلن للصبح أن الظلام

---

(١) تأملات في المدن الحجرية، ص ١٣١.

٢. يطالب بالعرش حتى تكف العيون..
٣. عن الحلم بالضوء حتى يظل النهار
٤. سجين القواقع بين الكهوف
٥. وتعلن أن المحبة ماتت
٦. وأن القلوب ارتدت حقدها
٧. لتعبر نهر السموم
٨. وأن العدالة في القيد تبكي
٩. ويجلدها بالسياط القضاه[(١)]

فالقافية في الأبيات السابقة قافية مرسلة، يغيب فيها حرف الروي عن الظهور والسيطرة، ويستقل كل سطر شعري بحرف رويه، ومن ثم غاب عن المتلقي إيقاع النهاية المتوقع / القافية، ولكن الشاعر، هجر القافية بإيقاعها البارز، إلى إيقاع آخر، وهو اتفاق الصيغ الوزنية، فلو لاحظنا السطور رقم (٢، ٣، ٤، ٧، ٩) فنجد أن حرف الروي فيها يختلف من سطر إلى آخر، وهي على الترتيب (ن، ر، ف، م، ت)، ورغم هذا الاختلاف من سطر لآخر فإن هذه السطور بينها اتفاق في الصيغة الوزنية؛ وذلك لأنها تتفق في أن نهاية كل سطر تنتهي بـ (فعولْ //٠٠)، ويتفق البيتان (٥، ٨) في صيغة (فعولن //٠/٠)، رغم اختلاف حرف الروي.

هذا ما يفعله محمد إبراهيم أبو سنة في القافية المرسلة، تعويضًا عن فقدان الإيقاع الناتج عن عدم تكرار حرف الروي. أما بقية أشكال القوافي لديه، فهو أحيانًا يذهب إلى

---
(١) المصدر السابق، ص ٣٧

الإيقاع البارز من خلال هيمنة القافية، وأحيانا يلجأ إلى الإيقاع البارز من خلال المحافظة على القافية، واتحاد الصيغ الوزنية.

وأحيانا أخرى يلجأ إلى إيقاع يغاير به إيقاع القافية، وذلك من خلال اتحاد الصيغ الوزنية، كما في المثال السابق.

ويتضح من دراستنا للقافية عند أبي سنة ما يلي:

١- إن القافية -بصفة عامة- تلعب دورًا أساسيًا في بنية القصيدة عند أبي سنة فهو لم يتخل عنها مطلقًا، بل نوَّع من أشكالها، واستحدث أشكالا غير المعروفة لدينا في عروض الخليل.

٢- لم يلتزم " أبو سنة " بحرف الروي، أبرز عناصر القافية ظهورًا وتأثيرًا في الإيقاع لذلك حاول إيجاد إيقاع آخر، وهو اتحاد الصيغ الوزنية في نهاية السطر الشعري، وفي هذا الاتحاد يتحقق الإيقاع.

٣- ابتعد الشاعر في قصائده، وتجربته الإبداعية عن شكل القافية التقليدية كما هي في الشعر العمودي. وعندما لجأ إليها لم تظهر إلا في قصيدتين الأولى في الديوان الأول والأخرى في الديوان السادس، وقد ساعده في الابتعاد عن هذا الشكل القديم، اتخاذ الأشكال الجديدة في القوافي كالبارزة أو المرسلة أو المقطعية. وفي هذه القافية الأخيرة حاول أبو سنة التجديد في مجال المقطوعات الشعرية، فلم يلتزم بقافية واحدة لكل مقطع، إنما يتخلل المقطع الواحد بعض السطور تتحلَّل من القافية المسيطرة على هذا المقطع.

كما يلاحظ على قافية أبي سنة أنها تخلو من الرتابة المفتعلة التي تصرف القارئ والمتلقي عن متابعة العملية الإبداعية، وذلك لتخليه عن القافية القديمة، واستحداثه للجديد فيها.

ولا شك أن القافية الشعرية بنظامها القديم كانت تفرض على المبدع نظامًا يجب التزامه في كل قصيدة، بحيث تأتي الكلمة الأخيرة في البيت، توافق في حركتها الأعرابية وتركيبها الصوتي كل نهايات الأبيات في القصيدة، ولذا يضطر الشاعر إلى تغيير تركيب الجملة، أو لاختصار الكلمات أو إضافة حرف أو أكثر أو يضطر لحذف حرف من الكلمة الأخيرة لتوافق قافية القصيدة، أو يسكن متحركًا أو يحرك ساكنا، الأمر الذي جعل للشعر ضرورة يستطيع الشاعر من خلالها تجاوز القواعد المألوفة "فقد أجازت العرب في الشعر مالا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه"(١).

ولكن الأمر في الشعر المعاصر (شعر التفعيلة - الشعر الحر) يختلف عن ذلك اختلافًا كبيرًا. إذ إنه في ظل الحرية الممنوحة للشاعر المعاصر في التعامل مع القافية كيفما شاء، وفي ظل نظام السطر الشعري، الذي قد يطول وقد يقصر وعدم التزامه بعدد معين وثابت لتفعيلات البيت، في ظل هذه الأمور، أصبح الشاعر غير مضطر لركوب الضرورات الشعرية خاصة في القافية ونهاية السطور كما كان الشاعر القديم.

فالشاعر المعاصر أكثر انطلاقًا وحرية من سلفه القديم الذي ألزم نفسه بقانون، ثم لجأ إلى الضرورة حتى يستطيع تطبيق هذا القانون. وليس معني هذا أن الضرورة الشعرية مختفية تمامًا في الشعر المعاصر، بل هي موجودة في القصيدة المعاصرة، ولكنها قليلة في منطقة القافية

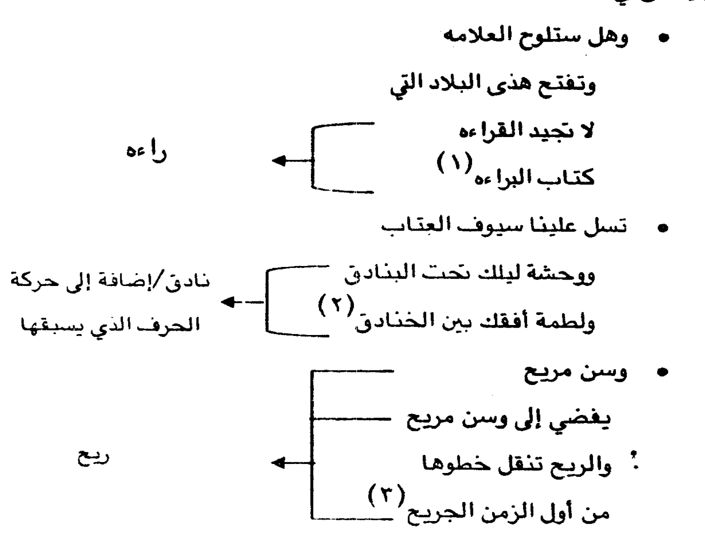
---

(١) ابن عصفور الأشبيلي، ضرائر الشعر، تحقيق: السيد إبراهيم محمد، ص ١٣

٤ - الجناس والقافية:

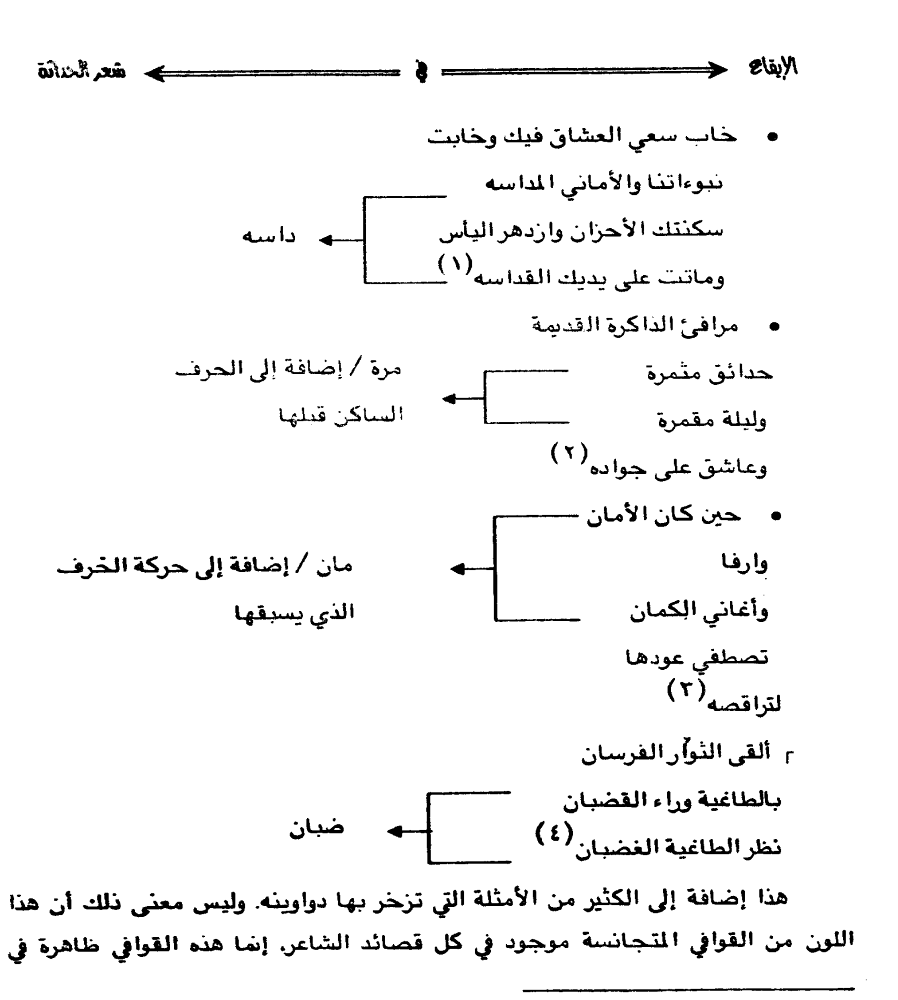
يلاحظ دارس القافية في شعر أبي سنة. أن الشاعر قد وجه كل طاقاته الإبداعية واللغوية لتحقيق التماثل الصوتي في نهاية السطر الشعري رغبة منه في إحداث إيقاع يسيطر على المتلقي، ويجذبه إليه بهدف الاستماع إليه وإيصال المعنى المقصود.

وإزاء هذا الحرص من جانب الشاعر على التوافق الصوتي والإيقاعي في النهاية من السطر الشعري، نلاحظ أن القوافي، أي النهايات، جاء بعضها يوافق بعضًا بناءً وتركيبًا وهو يسمى في البلاغة العربية بالجناس، ومن أمثلة ذلك قوله:



---

(١) البحر موعدنا، ص ٧٥.
(٢) المصدر السابق، ص ٧٧.
(٣) المصدر السابق، ص ٨٣.



هذا إضافة إلى الكثير من الأمثلة التي تزخر بها دواوينه. وليس معنى ذلك أن هذا اللون من القوافي المتجانسة موجود في كل قصائد الشاعر. إنما هذه القوافي ظاهرة في

(١) المصدر السابق، ص ٨٩.
(٢) تأملات في المدن الحجرية، ص١٣٥.
(٣) رقصات نيلية، ص ٨.
(٤) مرايا النهار البعيد، ص ٩٦.

قصائده لا ينبغي إهمالها، ويرجع ذلك إلى حرص الشاعر على إحداث الإيقاع من فترة لأخرى، حتى لا يمل المتلقي من خفوت الإيقاع أو من وضوحه وكثرته في القصيدة، فيعمل أبو سنة على إحداث تلك الهزة الإيقاعية التي من شأنها إيقاظ المتلقي بعد تلقيه هزة الجناس في القافية وذلك بعد فترة ركود لم يلحظ المتلقي الإيقاع من خلالها.

إذا كان أبو سنة اهتم اهتمامًا كبيرًا بالقافية وأعطاها عناية خاصة. في ظل هذا الاهتمام الكبير، فإننا نلحظ الجناس يختفي أو يكاد أن يختفي في داخل السطر الشعري فيمكننا العثور على التجانس الصوتي داخل حشو السطر الشعري، ولكن على فترات متباعدة، وفي قصائد ليست كثيرة، ومن ذلك مثلا قوله:

- آه لا أستطيع التكهن بالغد
  هذه القطارات زاعقة
  والمطارات خانقة
  والليالي طيور[(١)]
- راحل .. تضاريس جسمك
  تتبعه حيث راح[(٢)]
- أتستطيع صيحتك
  أن تحمي اخضرار غابة الأمل
  لكي يصير سيدًا على مصيره الإنسان
- الأنهار تسيل
  والأشجار تميل
  والقلب يصلي حين تقول[(٣)]

---

(١) مرايا النهار البعيد، ص ٨.
(٢) المصدر السابق، ص ١٠.
(٣) مرايا النهار البعيد، ص ١٠٣.

وعلى الرغم من ندرة الجناس في حشو السطر الشعري عند أبي سنة، وأنه لا يعد من المكونات الأساسية في بنية النص الشعري لديه، فإنه رغم هذا لا يمكن إغفاله، أو إهمال قيمته الفنية في النص. فالجناس في النص الشعري لا يمكن النظر إليه على أنه مصادفة أو ضرورة لجأ إليها الشاعر مضطرًا؛ ذلك لأن الجناس يتفاعل مع غيره من الأنماط القائمة على التوافق الصوتي في بناء النص الشعري وإنتاج دلالته، إضافة إلى الناحية الموسيقية والإيقاعية. ولذلك كانت دعوى النقاد القدماء إلى عدم تصيد الجناس، حيث إنه لا يقصد لذاته، إنما يقصد لإيقاعه ومعناه، فالجملة التي تطلبه، بل تلح في طلبه لإتمام المعنى المقصود... "إنك لا تجد تجنيسًا مقبولا، ولا سجعًا حسنًا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلا ولا تجد عنه حولا"[1].

كما يزيد الجناس الإحساس بموسيقى الصوت[2].

وإذا كانت وظيفة الجناس، وظيفة مزدوجة من الناحية الدلالية والناحية الإيقاعية فيمكن تطبيق ذلك على النموذج التالي:

لا يشغلني الآن العشق

يشغلني يا سيدتي

العتق[3].

في النص السابق، بينما يعلن الشاعر عن طموحاته وأمانيه في الحياة، ويحلم أن تتحقق الحرية وتتحطم القيود والحواجز التي تكبل الإنسان وتمنعه من ممارسة أحاسيسه الداخلية. فالشاعر مهموم باكتشاف ذاته (الإنسانية)، تقف (هي) لتحاول السيطرة والهيمنة عليه وشده نحو دائرة العشق واللذة الحسية. والنص يجمع بين كلمتي (العشق) و(العتق) في سياق واحد. فمع أن الكلمتين تتوازيان صوتيًا من خلال (الع /ق) إضافة

(١) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة تحقيق هـ. ريتر، ص ١٠.
(٢) د. مدحت الجيار، موسيقى الشعر العربي – قضايا ومشكلات، ص ٢٣٧
(٣) مرايا النهار البعيد، ص ٥٨

إلى التماثل الحركي على هذه الأحرف في الكلمتين. فإننا نجد أن كل كلمة منهما تنتمي إلى دائرة دلالية تغاير الأخرى. فالأولى (العشق) رغبة داخلية ذاتية تحاول من خلالها الاتصال بالمحبوب. أما الأخرى (العتق) فهي طموح تحاول من خلاله الانفصال عن الواقع.

وهكذا نرى أبا سنة ينطلق في إبداعه الشعري من التماثلات الصوتية ولا يقصد بها هدفًا إيقاعيًّا أو جرسًا موسيقيًّا فقط. إنما يهدف من ورائها إنتاج دلالة وإيصال معنى كامن في داخله.

٥ - التصريع والتقفية:

اعتمد الشعر التقليدي - على التصريع[١] والتقفية لكونهما من الوسائل المحققة للإيقاع الواضح.

ولما كان الشعر المعاصر قد تحرر من نظام الشطرين، فإنه يمكننا نقل التصريع والتقفية بمعناهما إلى اتفاق السطرين الأول والثاني من القصيدة في الحرف الأخير (الروي).

ويمكننا ملاحظة أن كثيرًا من الشعراء المعاصرين يقبلون على تصريع مطالع قصائدهم -وإن اختلف حرف الروي بعد ذلك-. ويرجع ذلك لارتباط التصريع بالقافية التي هي جزء من محددات النص الشعري في مقابل النص النثري. ويذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك (التصريع)، لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر[٢].

---

(١) التصريع: هو اتفاق الضرب والعروض وزنا ورويًا وإعرابًا بالزيادة أو النقصان. أما إذا كان كلاهما يساوي الأخر بالتساوي لا زيادة ولا نقصان، فهي إذن التقفية. انظر: معجم مصطلحات العروض والقافية ص ٦٧

(٢) انظر، قدامه بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، ص ٩٠

وينبغي ملاحظة أن بنية التصريع والتقفية في الشعر المعاصر تغاير بنيتها في الشعر العمودي، إذ إنها في الشعر العمودي، تأتي في البيت الواحد/الأول. لكنها تأتي في الشعر المعاصر، في سطرين وأحيانا في أكثر من سطرين، وذلك في إطار حرية الشاعر في تشكيل سطره الشعري موسيقيًا وكتابيًا، فربما يعمل الشاعر على تجزئة سطره الشعري، فيأتي السطر الواحد على سطرين أو [illegible] مثل قول أبي سنة:

حالك كالمرايا التي تعكس
الليل. حالك يا زمان التعاسه
كل ما فيك كاذب ومهين
وممعن في الخساسه(١)

فالتأمل في السطرين الأول والثاني / يلاحظ أنهما سطر واحد، ويمكن كتابته كالتالي "حالك كالمرايا التي تعكس الليل حالك يا زمان التعاسة".

وكذلك السطران الثالث والرابع فهما سطر واحد.

مثل هذه الحرية التي يلجأ إليها الشاعر عند كتابة سطره الشعري، ينبغي مراعاتها عند دراسة التصريع والتقفية، بمعنى أنهما ربما يتأخران عن السطرين الأول والثاني إلى السطرين الثالث والرابع(*) مثلا، أو بعد ذلك عندما يمتد التركيب أو يحدث تدوير لمسافة بعيدة بين السطور الشعرية.

ومن ذلك مثلا قوله في قصيدة "أبي"

تفتح زهر الكلام على حافة الصمت
أورق قلب الظلام
وأينع قلبي هنا وردة من غمام(٢)

---

(١) البحر موعدنا، ص ٨٩
(*) التصريع كما عرفه القدماء لا يكون الا في مطلع القصيدة
(٢) مرايا النهار البعيد، ص ٧٩

يلاحظ أن السطرين الأول والثاني، هما في الحقيقة سطر شعري واحد، فالعبارة ممتدة بفعل التدوير إلى سطرين، وعلى هذا فحرف الروي واحد، وهو (الميم) في السطر الأول (الظلام) على الرغم من مجيئه كتابيًا في السطر الثاني. أما البيت الثاني فهو ممتد إلى حرف الروي (الميم) في (غمام).

وكذلك يمكن ملاحظته – أيضًا – في قوله:-

كل هذا التراب الخريفي

يضحك في سخريه

حين يمضي وحيدًا

بـعـيـدًا

إلى الجهة الثانيه[1]

يلاحظ أن السطور الخمسة السابقة، عبارة عن سطرين، ولكن لجأ الشاعر للتجزئة ربما لتخفيف حدة الإيقاع، ولذلك يمكن كتابة الأسطر هكذا:

كل هذا التراب الخريفي يضحك في سخريه

حين يمضي وحيدًا بعيدًا إلى الجهة الثانيه

ولذلك نجد أن إيقاع النهاية (حرف الروي)، يتحد في البيتين أو السطرين في القصيدة، وتوجد نماذج مماثلة لهذه المطالع في قصائد: "صرخة الوداع"[2] و"وطن يقوم من المنام"[3]، و"النجم يصرخ في السماء"[4]، و"جسور من الدمع"[5]... وغيرها.

ويلاحظ اهتمام محمد إبراهيم أبي سنة بالتصريع والتقفية الأمر الذي نجده في كثير من قصائده، ففي الديوان الأول - مثلا - ما يقرب من ٩٥٪ من قصائد الديوان جاءت

---

(١) رقصات نيلية، ص ٥٣.
(٢) أجراس المساء.
(٣) البحر موعدنا.
(٤) تأملات في المدن الحجرية.
(٥) رماد الأسئلة الخضراء.

مصرعة ومقفاة، ليس معنى هذا أن كل دواوينه تحفل بهذه النسبة العالية، إنما هناك دواوين أخرى تقل فيها عن النسبة السابقة، ولكنها - أي الدواوين - لا تخلو مطلقًا من هذين اللونين من الألوان الإيقاعية، وهذا يؤكد أن أبا سنة كان يحفل بالإيقاع البارز الواضح وذلك لقيمة الإيقاع والتقفية لدى المتلقي، مع ملاحظة أنه بدأ يعتمد على الجملة الممتدة الطويلة في أعماله الشعرية الأخيرة، فبدأت حدة الإيقاع والتصريع في الذبول والخفوت في تلك الأعمال.

وإذا كان التوافق والتماثل الصوتي يلعب دورًا أساسيًا في اختيار الشاعر لبنية قصيدته الشعرية، المتمثل كما سبق في التصريع والتقفية واتفاق حرف الروي -أحيانا- في داخل القصيدة، فإن ذلك لم يمنع الشاعر من الاهتمام والعناية بحشو السطر الشعري بتوافقاته الصوتية، في محاولة منه لتعويض الإيقاع الذي ربما لم يكن ظاهرًا أو بارزًا.

ولذلك بدأ أبو سنة في التركيز على السطر الشعري، محاولا خلق قافية داخلية شأنها في ذلك شأن السجع في النثر، وهكذا اعتمد أبو سنة - أحيانًا - إلى السجع في الشعر

ويمكن ملاحظة أن القافية الداخلية - السجع - ربما تأتي داخل السطر الشعري الواحد، ومن أمثلة ذلك قوله:

١. يعشش فوق العيون
يهز التراب، ويحيي اليباب
٢. وما فررت، أو جبنت أو كذبت
٣. والناس يرقصون في الأدغال
يتاجرون - يقتلون - يسرقون
٤. والأطباء - يجيئون - يروحون- يذيعون

إن هذا الداء في القلب وإن اليأس حل والسماء(١)

يلاحظ في الأمثلة السابقة أن السجع - القافية الداخلية - لم يتعد السطر الشعري الواحد فيأتي السطر محتويًا على السجع، إضافة إلى اتصاله بالأسطر الأخرى من طريق القوافي الخارجية.

لم يتوقف أبو سنة عند هذا الحد، بل تعدى بتلك القافية إلى أكثر من السطر الشعري، مع ملاحظة أنه ليس شرطًا ارتباط تلك الأسطر بالتدوير، فربما يأتي السجع في سطور شعرية مدورة، وأحيانا أخرى تأتي القوافي في سطور غير مدورة، مثال ذلك قوله

مسلحان بالجمال والألم

محيران فالشجاع والجبان

يستبسلان لحظة ويرجعان

مغامران يملكان في حديقة الزمان

الأمر بالإثمار والإمحال(٢)

فقد استخدم السجع - القافية الداخلية - عبر عدة سطور وذلك في (مسلحان محيران، يستبسلان - يرجعان - مغامران - يملكان - الزمان)، فالشاعر لم يكتف بالقوافي الخارجية، إنما تعداها إلى السجع - القوافي الداخلية - التي من شأنها إحداث الإيقاع

وللسجع مكانته العظيمة في كونه مكونًا أساسيًا في بناء النص، وإنتاج دلالته وحضوره الإيقاعي والموسيقي، ففي قوله:

كنت تبكين، وكانوا يرقصون

---

(١) الأعمال الكاملة ص ٦٩٦، ٤٤٥، ٤٤٠.
(٢) الأعمال الكاملة، ص ٣٥٦.

كنت تبكين على النيل. ويبكيك الفرات
كل شيء يرسم اللعنة فوق الكلمات(١)

نلاحظ في السطر الأول جملتين. تبدأ كل منهما بالفعل (كان)، ثم يأتي بعدها (الفعل المضارع) في (تبكين) و(يرقصون)، كلاهما ينتهي بحرف (النون) المسبوق بحرف (مد) وكلاهما يبدأ بحرف (مفتوح ثم يليه حرف ساكن). ففي ظل التوافق النغمي والصوتي بين الفعلين، وفي ظل المفارقة الدلالية بينهما (الرقص/ البكاء) يتحرك النص الشعري موضحًا رفض الشاعر لمشاعر الخيبة والهزيمة والبكاء، في مقابل فرح الأعداء ورقصهم. وعلى هذا فقد حاول السجع إبراز هذا التباين والمفارقة بين الموقفين النقيضين وعلى هذا فقد لعب السجع دورًا كبيرًا ليس على المستوى الإيقاعي فقط، بل في إبراز الدلالة التي يريد الشاعر توضيحها للمتلقي.

ويمكن القول بأن دراسة القافية الداخلية – السجع – عند أبي سنة تكشف عن كونها إحدى الوسائل الرئيسة في بناء النص الشعري، ولكنها أقل دورًا من القافية الخارجية، وذلك يعود إلى أن القافية الخارجية تحقق أثرًا عظيمًا للإيقاع في نفس المتلقي وهو ما تعجز عنه القافية الداخلية(٢).

٦ - التكرار:

يتكون النص الشعري من وحدات نغمية تتكرر بانتظام داخل البيت الشعري فالتكرار إذن هو البنية الأساسية للبيت وللقصيدة، وهذه الوحدات النغمية المكررة تفرض أحيانا – أنماطًا من التوازيات الموزعة داخل النص الشعري. "فبنية الشعر تتميز بتواز

(١) تأملات في المدن الحجرية، ص ٧٧.
(٢) انظر، هيجل، فن الشعر ترجمة جورج طرابيشي، ١/ ١٠٠

مستمر".(١) هذا التوازي يكون مصدره عودة نفس الصورة الصوتية وتكرارها، أو عودة الوحدة العروضية المنتظمة، والتكرار الصوتي يعمل على زيادة الإيقاع أكثر من الإنتاج الدلالي للنص، إذ إن الإنتاج الدلالي موجود مع أول وحدة صوتية.

وتتفاوت درجة الإيقاع والشعور بالصوت المكرر تبعًا للمسافة بين الوحدات المتكررة، وكذلك حسب مساحة الوحدات وطبيعتها، فالكلمة تختلف عن الجملة. ... الخ

إن التكرار يؤكد -أحيانًا- على قيمة الدال اللغوي ودوره في بناء النص الشعري وفتح آفاق جديدة نحو إطلاق إمكاناته النغمية والصوتية والدلالية، فالشاعر -في غير بنية التكرار- يلجأ إلى اللغة التي تنتج الدلالة فقط، في حين أنه في حالة التكرار يؤكد على تلك الدلالة الموجودة في النص، ويحاول إظهار الإيقاع لجذب المتلقي، ولذلك نجد المكرر في النص ليس أي جزء من أجزائه إنما هو الجزء الأهم في نفسية الشاعر الذي يريد من المتلقي الانتباه إليه.

والتكرار من شأنه أن يخلق قدرًا كبيرًا من الانسجام والتآلف بين العناصر المكونة للنص الشعري؛ لأنه جزء لا ينفصل عنه، ولا يمكن حذفه لأنه يقصد لذاته؛ ولذلك أصبح التكرار واحدًا من أهم ملامح التشكيل الأسلوبي للشعر المعاصر(٢).

ويعد التكرار أحد المكونات الأساسية في بناء النص عند أبي سنة، وتتعدد العناصر المتكررة ما بين كلمات مفردة، وعبارات، وصور نحوية، وتتخذ أشكالا متعددة. فقد تلزم مكانًا محددًا في السطر أو السطور الشعرية، كما هو الحال في رد العجز على الصدر، وقد

(١) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ص ٤٧.
(٢) انظر: د. مصطفي السعدني، البنيات، الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، ص ٣٠ وما بعدها، وكذلك د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ص ٢١٨- ٢٢١ وكذلك د. فاطمة محجوب، التكرار في الشعر – مجلة الشعر- ع٨، ١٩٧٧م، ص ٢٩.

تتحرك بحرية داخل النص. وقد تقصر المسافة بين المتكررات. وقد تبعد تلك المسافة. كل هذه الأشكال تؤكد أهمية التكرار في بناء النص الشعري وإيقاعه عند أبي سنة

من بين أشكال التكرار في شعر أبي سنة ما يسمى عند البلاغيين "ردّ العجز على الصدر". وهو أن يقع أحد اللفظين في أول السطر والثاني في نهايته(١). وهذا الشكل من أشكال التكرار قليل في شعر أبي سنة. ومن أمثلة ذلك قوله:

- أضيق يا حبيبتي أضيق
- الآن يا حبيتي الآن(٢)
- فأين أنت الآن؟ أين أنت؟(٣)

ويلاحظ على هذه السطور الشعرية السابقة أنها قصيرة. وجاءت المسافة بين اللفظين المكررين قصيرة. فلا يفصل بينهما سوى كلمة أو كلمتين. وهذا من شأنه إبراز الإيقاع فقط. ولا تأثير له على الدلالة الكلية للنص.

وقد يأتي التكرار بهدف دلالي. مثال ذلك قوله:

بدء وختام. كل الأشياء لها بدء وختام(٤)

فالشاعر -هنا- يلجأ إلى التكرار بهذه الصورة ليقرر حقائق وأمورًا واقعة لا مجال لتغييرها والعدول عنها. فنحن محكومون في هذا العالم بقانون صارم؛ وهو تبدل الأشياء

---

(١) رد العجز على الصدر، وسماه المتأخرون "التصدير" وقد قسمه ابن المعتز إلى ثلاثة أقسام: الأول ما وافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره.
والثاني: ما وافق آخر كلمة في البيت أول كلمة منه. والثالث: ما وافق آخر كلمة في البيت بعض كلام فيه في أي موضع كان. وقال ابن أبى الإصبع: يحسن أن يسمى النوع الأول تصدير التقفية، والثاني: تصدير الطرفين والثالث: تصدير الحشو.. انظر: ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب ٢٥٥/١ وكذلك: الحسين بن محمد الطيبي، التبيان في البيان ص ٣٠٥، والسيوطي، شرح عقود الجمان ص ١٤٨

(٢) الأعمال الشعرية، ص ٥٦٧- ٥٦٩.

(٣) المصدر السابق: ص ٣٢١.

(٤) الأعمال الشعرية، ص ٥٧٤.

وتحولها. فما إن نبدأ حتى تتراءى أمامنا النهاية. فلا نستطيع المخالفة لهذا القانون؛ ولذا كان تصدير السطر الشعري وإنهاؤه بعبارة "بدء وختام".

- من أشكال التكرار أيضًا في شعر أبي سنة ما يسمى بـ "العكس والتبديل" وهو قلب التراكيب وتبديل جزء منها بالآخر أو ترتيب الكلمات بطريقة عكسية[1]. وهذه الطريقة يتحقق فيها التكافؤ والتوازي بين الطرفين وتتمثل أهميتها في زيادة الدلالة وإيضاحها للمتلقي، وذلك مثل قوله:

الإنسان هو الكون

الكون هو الإنسان[2]

فمبدأ المساواة والتكافؤ أمر متحقق بين كل من (الإنسان) و (الكون)، وتحول هذا التكافؤ إلى وحدة، فأصبح هذا الإنسان هو محور هذا الكون، وأصبح الكون وقضاياه ومشكلاته محور نشاط الإنسان وتفكيره.

ومن ذلك أيضا قوله:

يدفعك الموج للصخر والصخر

للموج وأنت انتظار مقيم[3]

فالشاعر في السطرين السابقين لا يعاني غربة وألمًا وعذابًا من جهة واحدة، بل إن هذا الألم يحيط به من كل ناحية. فحينما يقذف به الموج إلى ناحية الصخر، فيظن أن عذابه قد انتهى، ولكن يتبدد هذا الظن، فإذا بالصخر يدفعه مرة أخرى إلى الموج، ليبدأ

---

(١) انظر، الحسين بن محمد الطيبي، مصدر سابق، ص ٣٠٤، والسيوطي، مصدر سابق، ١١١، القزويني الإيضاح ص ٢٠٥، وما بعدها.

(٢) الأعمال الشعرية، ص٤٤٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٩٣.

رحلة العذاب ثانية، وهكذا تسهم العبارة بطبيعة تركيبها في إغلاق منافذ الأمل وتحقيق أبدية العذاب.

ويلاحظ أن بنية "العكس والتبديل" تعمل على تقوية الدلالة، ودفع التوهم لدى المتلقي، فإن ظن أن النجاة قد تحققت -في المثال السابق- فتأتي عبارة العكس والتبديل فتدفع التوهم لدى المتلقي، بأن النجاة لم تتحقق بعد(١).

- **ومن أنواع التكرار أيضًا الذي اعتمد عليه أبو سنة ما يسمي" الترديد" وهو ترديد اللفظ مرتين، على أن يحمل في المرة الثانية معنى إضافيًا(٢)، معني هذا أن الترديد يعمل على توسيع دائرة الدلالة، فضلا عن الإيقاع الصوتي الناتج عن هذا التكرار والتوازي الصوتي، والتكرار في هذا النوع يتم على مستوى الشكل، وقد يتباين اللفظان على المستوى الدلالي، ومثال ذلك قوله:**

كنت عارية في الفراش.....

النوافذ مولعة بالهواء، النوافذ

مولعة كالمرايا بإفشاء سرك(٣)

يلاحظ أن الشاعر يردد جملة " النوافذ مولعة " مرتين، ولكنها في المرة الأولى هي مولعة بالهواء مصدر الحياة وأساسه، وفي الجملة الثانية تكون النوافذ مولعة بكشف العيوب والمساوئ وإفشاء الأسرار التي تحاول إخفاءها ولكن دون جدوى.

ومن نلك أيضًا قوله:

---

(١) هناك نماذج أخرى لهذه الظاهرة، انظر: قصيدة " قلبي يفر بلا اتجاه" البحر موعدنا" ص٣٥، وكذلك ص ٧٣

(٢) انظر، الحسين بن محمد الطيبي، مصدر سابق، ص ٢٢٧، وأحمد الدمنهوري، حلية اللب المصون على الجوهر المكنون، ص ١٦٦، وابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق، محيي الدين عبد الحميد، ٣٣٣/١.

(٣) مرايا النهار البعيد ص ٨

وترسم شكل الزمان السعيد

وشكل الحبيب البعيد(١)

فالشاعر يستخدم كلمة (شكل) مرتين. وبالملاحظة المتأنية نلاحظ تحقيق الوحدة بين (الزمان السعيد) و (الحبيب البعيد). ولقد صار الاتحاد بارزًا وواضحًا بين (الزمان والحبيب). فالزمن يكتسب السعادة من عودة الحبيب البعيد والتمتع بقربه ولقائه. وهو ما أبرزه هذا البناء التكراري في الجملتين.

وتوجد أمثلة كثيرة لمثل هذا البناء(٢)

ومن بين أشكال التكرار في شعر أبي سنة ما يعرف "بالتجاور أو المجاورة" وهو أن يأتي اللفظان المتكرران متجاورين دون فاصل بينهما(٣). ويعد هذا اللون من أشكال التكرار من أكثر أنواع التكرار عند أبي سنة. ويمثل رغبة الشاعر الأكيدة في تأكيد لفظه وتعميق الدلالة. إذ إن جمع لفظين مكررين في منطقة واحدة. دون فاصل بينهما يؤدي إلى وظيفة مقصودة. وخاصّة أن التكرار في اللفظ الثاني يحمل دلالة تغاير مجيئه للمرة الأولى وهي ليست مغايرة عكسية أو مناقضة. بل هي مغايرة تؤكد وتوسع دائرة دلالة اللفظ حينما ذكر للمرة الأولى. مثال ذلك قوله:

الويل. ... الويل

لمن قال حقيقته

في كلمات تحمل بعض الضوء(٤)

---

(١) الأعمال الشعرية، ص ٢٤٧.
(٢) انظر – مثلا – رماد الأسئلة الخضراء ص ٥٢- ٨٢.
(٣) في تحديد مصطلح التجاور، انظر، محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ٤١٦.
(٤) الأعمال الشعرية، ص٥٦٢.

كرر الشاعر كلمة (الويل) في السطر الأول مرتين دون فاصل بينهما، وهو بهذا يعلن بوضوح مدى الجزاء الذي ينتظر من أعلن حقيقته وصرح بها، أو ألقى على تلك الحقيقة الضوء حتى يراها الآخرون.

ومن أمثلة هذا التكرار أيضا قوله:

ليس هذا الظلام هو الليل يا إخوتي

إنه دولة تتخطى الحدود

إنه دولة من دخان حقود

كل هذا الظلام = اليهود

كل هذا الظلام = اليهود

كل هذا الظلام = اليهود(١)

يظهر التكرار هنا، بتكرار جملة ثلاث مرات "كل هذا الظلام = اليهود" والتكرار هنا يوضح مكانة اليهود في نفس الشاعر، فهو يسوي بين الظلام واليهود، فلم يعد للظلام دلالة خارج إطار اليهود، وكأنه حصر الظلام في ذلك الإطار اليهودي. وفي المقابل ينفي الشاعر الظلام عن الليل، وذلك إذ قورن باليهود، وقد عمَّق هذا الإحساس وأسهم في تركيزه استعمال الشاعر لـ "كل" التي تفيد الشمول والعموم(٢) وكذلك العلامة الرياضية " = "

ويمكن أيضًا ملاحظة هذا الشكل من التكرار من خلال قوله:

١. لا يمكن قتل الكلمة

لا يمكن قهر النور بأعماق الإنسان

---

(١) البحر موعدنا ص ٩٥.

(٢) انظر الزجاجي، حروف المعاني، تحقيق على توفيق الحمد، ص ١

الإنسان الإنسان[1]

٢. كان صوت الفقراء

يتعالى للسماء

اغسلوها بالدماء

اغسلوها بالدماء[2]

- ومن أشكال التكرار -أيضًا- في شعر أبي سنة، هو أن يأتي المكرر في أوائل السطور بشكل متتابع، وتتعدد ملامح هذا الشكل. فقد يكون المكرر لفظًا، وقد يكون عبارة أو جملة، وقد يكون أداة أو حرفًا. ويعد هذا الشكل أكثر أنواع التكرار في شعر أبي سنة، إذ إنه في أغلب قصائده، حتى تكاد القصائد التي تفلت من هذا الشكل أن تكون نادرة. ولو تفحصنا ديوانًا شعريًا واحدًا للشاعر لاستطعنا من خلال هذا الديوان، أن نحصي عددًا كبيرًا من هذا الشكل من أشكال التكرار.

ويحقق هذا الشكل بملامحه المتعددة توازيًا صوتيًا واضحًا، كما يسهم في ربط عناصر القصيدة، فهو وسيلة في تمديد العبارة، وعرض الكثير من تفاصيل الفكرة والصورة، دون ملل للمتلقي نتيجة لهذا التكرار المنتظم لجملة أو لكلمة. إضافة إلى أن هذا النوع من التكرار يولد المتعة في نفس القارئ[3]، ومن أمثلة ذلك الشكل قوله:

يا صلاح الدين

وانفجرنا فوق (بارليف) الحصين

ألف عام فوق شطآن القناه

ألف عام في جبال الشام تصحو وتقاتل

---

(١) مرايا النهار البعيد، ص ٩٦.

(٢) تأملات في المدن الحجرية ص ٧٧، ويمكن ملاحظة هذا النوع من أشكال التكرار في ديوان رقصات نيلية ص ٨٩ وغيرها.

(٣) انظر: رولان بارت، لذة النص ترجمة فؤاد صفا، الحسين سبحان، ص ٤٤،وكذلك د. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية، ص ١٧٣، د. علي البطل، مرجع سابق، ص ٢١٨.

ألف عام في فلسطين تعرت للخناجر
ألف عام عرضة للمجد أو للذبح قامت
واغتسلنا بالدماء[1]

يلاحظ أن تكرار "ألف عام" أربع مرات في موضع ثابت أول السطر الشعري، أعطت هذه الجملة عمقًا تاريخيًا بعيدًا للقضية، فهو منذ سنوات طوال "ألف عام" وهو يجاهد من أجل قضية، قضية الأرض، الجذر، والتراث، كان ذلك من خلال الحروب الصليبية، والآن خلال الحروب الصهيونية. .. ويلاحظ أن تكرار "ألف عام" بشكل متتابع خلق جوًا متوترًا في العبارة يلائم النبرة الحماسية في الأبيات.

ويمكن – أيضًا – تأمل هذا اللون من ألوان التكرار في قوله:

وكيف سنبدأ هذي المسيرة ؟
وأعداؤنا يملأون المدن
وأعداؤنا يرصدون النجوم التي. ..
تتزاحم فوق البلاد
وأعداؤنا يكرهون الطفولة والحب
يقيمون في القدس عيد الكراهية المستمر[2]

تكررت كلمة (أعداؤنا) ثلاث مرات متتالية خلال أسطر شعرية متتالية، جاء التكرار هنا ليعمق الكراهية في نفوس الناس، ويعبئ الصدور غلا وحقدًا لهؤلاء الأعداء، فهم يحاصروننا في الأرض/المدن، ويحاصروننا في السماء/النجوم، وهم أيضا يخالفون الطبيعة في كراهيتهم للطفولة والحب، وإقامتهم عيدًا للكراهية. وعلى هذا تكررت كلمة (أعداؤنا) أولا لتوضيح حقيقة الأعداء، وثانيًا لشحن الصدور للمواجهة، وثالثًا لربط عناصر القصيدة

(١) تأملات في المدن الحجرية، ص ٧٨.
(٢) المصدر السابق، ص ٧٢.

بعضها ببعض. إضافة إلى خلق إيقاع واضح يعمل على إيقاظ المتلقي والانتباه جيدًا للشاعر.

ويمكن - أيضًا - ملاحظة هذا الشكل من خلال قوله:

وحدنا والمغول

خلف هذا الجدار

الذي لا يميل

خلف هذا الجدار الذي

يستطيل. .....

....

وحدنا والمغول

نتقاسم هذا الزمان الضئيل

الزمان الذي سوف يبقي

لنا - وحدنا -

كي يجيء الزمان البديل

كي يجيء الزمان الجميل(١)

ففي السطور السابقة أكثر من تكرار، يوضح الشاعر من خلاله عدم إمكان تحقيق التواصل مع المغول، إذ يفصل بيننا وبينهم جدار (لا يميل) بل (يستطيل). وعلى هذا فلن يحدث التواصل بيننا وبينهم، ولا أمل في ذلك. هذا ما وضح من خلال تكراره لعبارة (خلف هذا الجدار). ثم يتعلق الشاعر بالزمان القادم (البديل/الجميل)، وهو على ثقة من أن الزمن الجديد، أفضل بخيره وجماله من الزمان القديم والحاضر. فإن الزمان الجديد

(١) رماد الأسئلة الخضراء، ص ٨٣.

الذي ينتظره الشاعر هو زمان حسم الصراع بيننا وبين المغول لصالحنا، حيث قال (لنا وحدنا)، هذا التعلق والتفاؤل بهذا الزمن القادم ظهر من خلال تكراره لجملة (كي يجيء الزمان).

ويلاحظ أيضًا أن الشاعر كرر السطرين الأخيرين، من خلال ألفاظ بعينها، إضافة إلى تكرار الصيغة الصرفية الواحدة بين (البديل / الجميل)، وهذا من شأنه إحداث إيقاع يؤثر على نفس المتلقي ويهيمن عليه..[(١)].

- ومن أشكال التكرار في شعر أبي سنة، تكرار أبيات مقدمة القصيدة، وذلك في نهاية النص[(٢)]، فيتحقق بذلك نوع من أنواع التوازي والتماثل بين المقدمة والنهاية. هذا التوازي والتماثل الصوتي الناتج من تكرار جملة أو جمل، في المقدمة ثم في النهاية من شأنه خلق إيقاع يسيطر على المتلقي فيعود به مرة ثانية إلى بدء القصيدة متأملا هذه الأصوات والجمل، فيقف عند الدائرة الدلالية لهذا المكرر

وهذا التكرار يعمل على توحد القصيدة، فهي تسير وفق رؤى واحدة من مطلعها حتى نهايتها، أو أن هناك خيطًا واحدًا يشد دلالة القصيدة وبنائها التركيبي وطبيعة إيقاعها. هذا الخيط يكمن في التكرار الناشئ بين المقدمة والنهاية. كما أن هذه الجمل المكررة تمثل الشحنة المعنوية والدلالية الكامنة في نفس الشاعر، فيرددها مرتين، وكأن المتلقي يقف بين العبارتين والجملتين، كل جملة تحاول جذبه نحوها، وهما في حقيقتيهما

---

(١) ويمكن ملاحظة هذا الشكل التكراري من خلال العديد من القصائد، انظر مثلا ديوان البحر موعدنا، ص١٠، ١٧، ١٨، ٣٤، ٥٤، ٧٤، ٨٠، ٨٣، ٩٨، ٩٣، ١٠٨ وتأملات المدن الحجرية ص٢٨، ٣١، ٣٦، ٦٨، ٧٨، ٨٠، ٩١، ٩٥، ١١٠، ١١٨، ١٣٢، ١٢٨

(٢) عابت نازك الملائكة، هذا النهج التكراري في القصيدة؛ لأنه يمثل النهايات الضعيفة في الشعر، انظر، قضايا الشعر، ص ٢٧٢

جملة واحدة، وما بينها من سطور شعرية بمثابة البسط والتوضيح لهذه الجملة المفتتح بها القصيدة، ومن أمثلة ذلك قوله:

وهذا هو البدر يأتي من الشرق
أخضر مثل اليمام الذي في الأساطير
أزرق مثل المياه التي في البحار ..
وأحمر كالحب. أصفر كالموت في بلد لا يريدك
أبيض مثل النهار(١)

بهذا المقطع يبدأ الشاعر قصيدته "أسافر في القلب" ومع تغير بسيط، يختتم به قصيدته. والقصيدة كما هو موضح بالديوان كتبت سنة ١٩٨٠ في "أيوا" بأمريكا، فالشاعر إذن يعاني من مرارة الغربة، ينتابه الحنين إلى الشرق، بكل سحره ودفئه، فمازال الشرق يسيطر على الشاعر ومشاعره، وهو ما أكده لنا من تكراره لهذا المقطع الذي يوضح شوقه لهذا الشرق ببدره وصفائه بعد ما افتقد هذا الإحساس في بلد كل ما فيها صناعي زائف.

ومن أمثلة ذلك أيضا قوله:

وتسأل سيدة في الطريق
ومن ذا القتيل
ويهمس صوت جليل
غريب أتى من قنا(٢)

---

(١) البحر موعدنا، ص ٤٣.
(٢) البحر موعدنا، ص ١٠٣

تبدأ القصيدة بهذا المقطع، وتختتم أيضا به. فالشاعر في تلك القصيدة بدأها من نهايتها، إذ إنه بدأ بنهاية الغريب ومقتله، وتساؤل سيدة عنه، ثم راح يحكي حكايته وكيف جاء هذا الرجل من أقاصي الصعيد بحثا عن رزقه، فإذا به يسقط من فوق خشبة البناء فتنتهي القصيدة بسطور المطلع نفسه، وهو يلجأ في ذلك بما يسمى "الارتجاع الفني" قاصدًا بذلك الهيمنة على المتلقي والسيطرة عليه، ومن ذلك التكرار أيضا قوله:

هي امرأة من عبير القرنفل والنار..

تختار عشاقها من حيارى المساء..

الذين يجوبون هذي الفصول

فلا يأبهون بغير النجوم

ولا يأنسون لغير الرحيل

ولا يملكون سوى الذاكرة(١)

هذا المقطع الطويل، يكرر مرة ثانية في نهاية القصيدة، وهو في النهاية يؤكد أن هذه المرأة هي ضرب من المستحيل، فهي كما عبر عنها "امرأة السعادة" ومن ثم يصبح عاشقها غير موجود على هذا الكوكب الأرضي، وعلى هذا فيصبح التوحد بين المقدمة والنهاية له دلالته الفنية والمعنوية، إضافة إلى دلالته الإيقاعية في نفس المتلقي.

- ويمكننا أن نعد من أنواع التكرار - أيضًا - تكرار الحرف أو الصوت المفرد، وذلك أن الصوت يسهم في بنية الإيقاع، فالشاعر يحاول الاستفادة بطاقات الأصوات وخصائصها، إذ إن لكل صوت طاقة يمكننا استغلالها داخل النص الشعري، وما يؤديه الحرف لا يمكن أن يؤديه حرف آخر. فتكرار حرف واحد في النص يكتسب

---

(١) المصدر السابق، ص ٥١

النص من خلاله قيمة إيقاعية خاصة، والشاعر بسعيه الدائم في توظيف طاقات حروفه إنما يقصد بذلك تحقيق تماثل وتوازٍ صوتي، يسهم في بناء النص الشعري[1]. ومن أمثلة ذلك قول أبي سنة:

تقابلا فابتسما

تكلما واحتدما

تعانقا

تماوجا

وارتطما

تفجرا هوى

ريحا دما

تناغما كأنما

هما

لحنان صاعدان للسما

وحلقا

نجمين أزرقين

طائرين أخضرين

مثلما

تفتحا تداخلا[2]

---

(١) انظر، جون كوين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر) ص١٢٠ وما بعدها.
(٢) رماد الأسئلة الخضراء، ص ٢٤.

يلاحظ في السطور السابقة تكرار حرف (التاء) في فواتح عدد من السطور (تقابلا، تكلما، تعانقا، تماوجا، تفجرا، تناغما، تفتحا، تداخلا). ويلاحظ أن زيادة التاء فيها تؤكد حالة التوحد التي أصبح الشاعر ومحبوبته فيها، فلا يصدر عنهما إلا فعل واحد

كما يلاحظ غياب أداة الربط بين الفعلين (تفتحا، تداخلا) دلّ ذلك على أن التفتح والتداخل بينهما إنما كان في لحظة زمنية واحدة.

كما يلاحظ في السطور تكرار حرف (الألف) في (تقابلا -ابتسما- تكلما- احتدما تعانقا -تناغما. .....)، وأحيانًا (الألف مع النون) في (الحنان، صاعدان)، وربما يسقط الألف، ويأتي بالياء والنون تنويعًا إيقاعيًّا في قوله (نجمين - أزرقين - طائرين أخضرين)، كما استغل الشاعر الطاقة الإيقاعية للحرف (الألف) - أيضا - خارج دائرة المثنى في قوله: (هوى -دما-السما). ويمكن أيضا ملاحظة قيمة الحرف/الصوت وطاقته الإيقاعية والدلالية من خلال المثال التالي:

وتراقصنا

كنا لحنين

وديعين

بعيدين قريبين

صغيرين

كبيرين سعيدين

كثيرين وحيدين(١)

---

(١) رماد الأسئلة الخضراء، ص ٣٣

فالشاعر يعتمد على تكرار حرفي (الياء والنون) -المثنى- إيماء منه لرفضه الوحدة التي يعاني منها ويحاول -باندفاع- التوحد بالمحبوب. فهو كثير بها، وحيد بدونها، وهي كذلك

ويمكننا ملاحظة هذا النوع من أنواع التكرار في الكثير من قصائد الشاعر[1]

بعد دراسة الإيقاع في شعر أبي سنة يمكننا القول :

أن الشاعر يعلن في كل قصائده عن انتمائه إلى حركة الشعر المعاصر. مستخدما التفعيلة أساسًا لبناء القصيدة معتمدًا على نظام السطر الشعري بدلا من البيت الشعري القديم. وهو كذلك يتحرر من قانون الالتزام الذي يفرضه نظام الشطرين في عدد ثابت للتفاعيل بكل شطر. فأصبح الشاعر باستخدامه نظام السطر حرًا غير مقيد بعدد التفاعيل فجاء شعره يتميز بالإيقاع الظاهر والباطن أو الواضح و الخفي.

وحاول الشاعر التخلص من رتابة الإيقاع من طريق عدّة أشياء منها اهتمامه بالتصريع والتقفية في مفتتح بعض قصائده. واهتمامه بحشو البيت من طريق التماثل الصوتي والتوازي بين كلمات السطر الشعري الواحد، ومن طريق المجانسة والسجع. ومن طريق التكرار الذي تتعدد أنواعه في شعر أبي سنة. كل هذه الأنواع تسهم في خلق إيقاع واضح حافظ الشاعر من خلاله على طريقة بناء القصيدة كما كانت من قبل. وهو في ذلك يبدو مرتبطًا أشد الارتباط بالقصيدة العربية القديمة. وإن حاول - على استحياء - التمرد على بعض تقاليدها وإيقاعها.

---

(١) انظر - مثلا - رماد الأسئلة الخضراء صـ٤٦، رقصات نيلية ص ٧٥، ٩٠، ١٠٣ تأملات في المدن الحجرية ص ٣٦، ٦٨، ٧٣، ٨١، ٩١، ١١٢.

الفصل الثاني
الإيقاع في شعر فاروق شوشة

يعدّ فاروق شوشة واحدًا من أهمّ شعراء الستينيات. وعلى الرغم من ذلك، فإنه لم يحظ باهتمام النقاد، ولم نجد دراسات نقدية توضح شاعرية هذا الرجل، باستثناء دراسة واحدة للدكتور مصطفي عبد الغني تحت عنوان " البنية الشعرية عند "فاروق شوشة" وقد صدرت الدراسة عام ١٩٩٢، وهي عدة مقالات نشرت أولا بمجلة فصول المصرية، ثم جمعت تحت العنوان السابق. وقد توقف الدكتور عبد الغني في دراسته عند الديوان الخامس "الدائرة المحكمة"، ولم يتعد إلى الدواوين الأخرى الصادرة بعده. وعلى هذا فقد واكب هذا الكتاب إبداع الشاعر حتى عام ١٩٨٣.

كما تجدر الإشارة إلى أن هناك بعض الدراسات النقدية لبعض دواوين الشاعر تمثل إضاءة حول هذا الديوان، أو قراءة للعملية الإبداعية في ديوان ما، ولكن هذه الدراسات على ندرتها–[١] لا تمثل صورة حقيقية للإبداع الكلي للشاعر.

وإذا كان فاروق شوشة واحدًا من جيل شعراء ما بعد الرواد، فقد حمل على كاهله مشاعل التجديد في القصيدة العربية، امتدادًا لجيل الرواد الذين سبقوه، أمثال السياب والبياتي ونازك الملائكة، وحجازي.

ويمكن دراسة الإيقاع لدى الشاعر من عدة زوايا أهمها:

- الوزن الشعري والتدوير.
- القافية.

---

(١) نذكر منهما: دراسة " دائرة العري عند فاروق شوشة " د محمد عبد المطلب، وهي فصل ضمن كتاب قراءات أسلوبية في الشعر الحديث

- الطباق والسجع والجناس. ...

أولا: الـوزن: -

يشكل الوزن الشعري أحد العناصر الأساسية المكّونة والدالة في بناء النص الشعري وقد يكتسب النص الشعري حظه من الرداءة والجودة بمقدار التزامه وتجديده في مجال الوزن الشعري، فالوزن واحد من أبرز الفروق بين الشعر والنثر.

والوزن يضمن تكرر الصورة الصوتية بنفسها في صورة التفعيلات، ويخلق توازنات صوتية تنتظم بها الألفاظ والعبارات، فتخلق إيقاعًا موسيقيًا يغاير في جوهره اللغة العادية. ومن هنا كان مدخلنا لدراسة الإيقاع الشعري لدى الشاعر يبدأ من دراسة الوزن العروضي لقصائده، ومدى استجابته لقواعد العروض العربي القديم، ومدى استحداثه أو تجاوزه لهذه القواعد.

وفي الجدول التالي، صورة عامة توضح الأوزان الشعرية المستعملة لدى الشاعر ونسب استعمالها، ويمكننا من خلاله دراسة هذا الجانب الإيقاعي لشعر هذا الرجل

عنوان الديوان	عدد القصائد	متدارك	النسبة	الرجز	النسبة	المتقارب	النسبة	الكامل	النسبة	الوافر	النسبة	الخفيف	النسبة	البسيط	النسبة	الرمل	النسبة	السريع	النسبة	المتعدد	النسبة	المجموع
١-إلى مسافرة	٢٢	٤	%١٨	٩	%٤٠	٢	%٩	١	٤,٥	١	٤,٥									٥	٢٢,٧	
٢-العيون المحترقة	١٨	٥	٢٧,٧	٨	٤٤,٤	-										٢	١١,١			٣	١٦,٦	
٣-لؤلؤة فى القلب	٢٣	٤	١٧,٤	٨	٣٤,٧	٤	١٧,٤			١	٤,٣	١	٤,٣			٢	٨,٧	٣	١٣			
٤-فى انتظار ما لا يجئ	١٥	٤	٢٦,٦	٤	٢٦,٦	١	٦,٦									١	٦,٦			٥	٣٣,٣	
٥-الدائرة المحكمة	١٢	١	٨,٣	٣	٢٥	٤	٣٣,٣	١	٨,٣							١	٨,٣	١	٨,٣	١	٨,٣	
٦-لغة من دم العاشقين	١٩	٨	٤٢,١	٣	١٥,٧	٢	١٠,٥					١	٥,٢	١	٥,٢	٢	١٠,٥			٢	١٠,٥	
٧-يقول الدم العربي	١٧	٦	٣٧,٥	٣	١٨,٨	٤	٢٣,٥									٣	١٨,٨			١	٦,٣	
٨-هئت لك	٢١	١٠	٤٧,٦	١	٤,٨	١	٤,٨	١	٤,٨					١	٤,٨	٤	١٩			٣	١٤,٣	
٩-سيدة الماء	١٢	٣	٢٥	١	٨,٣	١	٨,٣									١	٨,٣			٦	٥٠	
وقت لاقتناص الوقت	١٦	٦	٣٧,٥	٤	٢٥	١	٦,٢٥	١	٦,٢٥			٢	١٢,٥	١	٦,٢٥	١	٦,٢٥					
المجموع	١٧٥	٥١	٢٩,١	٤٤	٢٥,١	٢٠	١١,٤	٤	٢,٣	٢	١,١	٤	٢,٣	٣	١,٧	١٧	٩,٧	٤	٢,٣	٢١	١٤,٩	١٧٥

(جدول استخدام الأوزان فى الدواوين الشعرية لفاروق شوشة)

بالنظر في الجدول السابق يمكن تسجيل عدة ملاحظات خاصة ب:

١- استخدام الأوزان في كل ديوان.

٢- المنحنى العام للأوزان في مجمل قصائد الشاعر.

أولا: استخدام الأوزان في كل ديوان:

- في الديوان الأول: "إلى مسافرة" الصادر عام ١٩٦٦. يحتل "الرجز" مكان الصدارة وذلك بنسبة ٤٠٪، وتحتل المركز الثاني القصائد متعددة البحور وذلك بنسبة ٢٢.٧٪. أما "المتدارك" فيأتي في المركز الثالث بنسبة ١٨٪. ويشغل المتقارب المركز الرابع بنسبة ٩٪. أما الكامل والوافر فيحتلان المركز الأخير بنسبة ٤.٥٪ لكل واحد منهما.

- **أما الديوان الثاني:** "العيون المحترقة" الصادر عام ١٩٧٢ ففيه يحتفظ الرجز بمكان الصدارة، بنسبة ٤٤ ٪، ويقفز المتدارك إلى المركز الثاني وذلك بنسبة ٢٧.٧٪، وتتقهقر قصائد البحور متعددة الأوزان إلى المركز الثالث بنسبة ١٦.٦٪ وفي هذا الديوان ظهر وزن جديد وهو الرمل، وجاءت نسبته ١١.١٪ ويلاحظ اختفاء "المتقارب" و"الكامل" و"الوافر".

- **أما الديوان الثالث:** "لؤلؤة في القلب" وصدر عام ١٩٧٣، وفيه يواصل الرجز تقدمه بمكان الصدارة، بنسبة ٣٤.٧٪، ويظل المتدارك في المركز الثاني بنسبة ١٧.٤٪ ولكن يزاحمه المتقارب الذي عاود الظهور مرة أخرى، ويلاحظ اتساع الفارق بين المركز الأول والثاني. ثم يظهر وزن جديد يحتل المركز الثالث وهو السريع وذلك بنسبة ١٣٪. أما بحر الرمل فيحتل المركز الرابع وذلك بنسبة ٨.٧٪، ويعود الوافر

مرة أخرى للظهور بقصيدة واحدة لتصل نسبته إلى ٤.٣٪ وفي الديوان يظهر بحر جديد هو الخفيف بنسبة ٤.٣٪. وقد اختفت من الديوان القصائد متعددة الأوزان.

- **أما الديوان الرابع**: "في انتظار ما لا يجيء" الصادر في عام ١٩٧٩. وفيه يترك الرجز مكان الصدارة لأول مرة، وتحتل القصائد متعددة الأوزان مكان الصدارة بنسبة ٣٣.٣٪. أما المركز الثاني فهو من نصيب الرجز والمتدارك بنسبة ٢٦.٦٪ لكل وزن منهما، ويتقهقر المتقارب للمركز الثالث بنسبة ٦.٦٪. ويلاحظ اتساع الفارق بين المركز الثاني والثالث ليصل إلى ٢٠٪ وكذلك يمكن ملاحظة اختفاء أوزان الكامل والوافر والخفيف والرمل والسريع.

- **أما الديوان الخامس**: "الدائرة المحكمة" وقد صدر عام ١٩٨٣. فللمرة الأولى والأخيرة- يقفز المتقارب للمركز الأول بنسبة تصل إلى ٣٣.٣٪ ويأتي الرجز في المركز الثاني بنسبة ٢٥٪، ثم يأتي كل من المتدارك والكامل والرمل والسريع وقصائد متعددة الأوزان، في المركز الثالث -والأخير- بقصيدة واحدة لكل وزن بنسبة ٨.٣٪ لكل بحر شعري... ويلاحظ أن هذا الديوان يمثل عودة لبحري الكامل والسريع، ويواصل كل من الوافر والخفيف الاختفاء.

- **أما الديوان السادس**: "لغة من دم العاشقين" الصادر في عام ١٩٨٦. وفيه يحتل المتدارك لأول مرة الصدارة بنسبة ٤٢٪،ثم يأتي الرجز في المركز الثاني بنسبة ١٥.٧٪ (يلاحظ اتساع الفارق بينهما)، ثم يأتي كل من المتقارب والرمل والقصائد متعددة الأوزان في المركز الثالث بنسبة ١٠.٥٪ لكل وزن. أما الخفيف

والبسيط فيحتلان المركز الأخير بنسبة ٥.٢٪ لكل واحد منهما. وفي الديوان يلاحظ تراجع المتقارب وتقدم الرمل عما كانا عليه في الديوان الثالث. كما يلاحظ أيضا عودة الخفيف مرة أخرى، ولأول مرة يظهر وزن شعري جديد وهو البسيط. ويختفي كل من الكامل، والسريع، إضافة إلى الوافر.

- **أما الديوان السابع:** "يقول الدم العربي" وقد صدر عام ١٩٨٨. وفيه يواصل المتدارك تقدمه بمكان الصدارة بنسبة ٣٧.٥٪ ويحتل المتقارب المركز الثاني بنسبة ٢٣.٥٪ (يلاحظ - أيضا - اتساع الفارق بينهما) ويتراجع لأول مرة الرجز إلى المركز الثالث وذلك بنسبة ١٨.٨٪ ويشاركه الرمل بالرصيد نفسه. ثم تأتي قصيدة واحدة متعددة الأوزان ونسبتها ٦.٣٪ ويلاحظ في هذا الديوان تقهقر الرجز إلى المركز الثالث وتصاعد الرمل لأول مرة ليأخذ المركز الثالث. مع ملاحظة اختفاء الكامل والوافر والخفيف والسريع والبسيط.

- **أما الديوان الثامن:** "هئت لك" الصادر في عام ١٩٩٢، وفيه يواصل المتدارك احتلال الصدارة بلا منازع حتى أوشك أن يحتل نصف الديوان. فقد جاءت نسبته ٤٧.٦٪، ويواصل الرمل زحفه نحو المقدمة فيحتل المركز الثاني بنسبة ١٩٪ وتأتي القصائد متعددة البحور في المركز الثالث بنسبة ١٤.٣٪، ويعود كل من الكامل، والبسيط في الظهور مرة أخرى ويحتلان نسبة ٤.٨٪ لكل واحد منهما ويشاركهما الرجز الذي وصل إلى أدنى مركز له منذ بدء التجربة الإبداعية لدى الشاعر، ويلاحظ تراجع المتقارب إلى ٤.٨٪، ويواصل كل من الخفيف، والسريع والوافر الاختفاء.

- **أما الديوان التاسع**: "سيدة الماء" والذي صدر عام ١٩٩٤، فتحتل فيه القصائد متعددة الأوزان الصدارة بنسبة ٥٠٪ أي نصف الديوان. ويأتي المتدارك في المركز الثاني بنسبة ٢٥٪ (يلاحظ اتساع الفارق بينهما). ويأتي في المركز الثالث والأخير كل من الرجز والمتقارب والرمل وذلك بنسبة ٨.٣٪ لكل وزن منها. ويلاحظ في هذا الديوان لجوء الشاعر إلى مزج بحور شعرية بعضها ببعض في داخل السطر الشعري الواحد وسيأتي تفصيل ذلك.
- **أما الديوان العاشر**: "وقت لاقتناص الوقت" الذي صدر عام ١٩٩٦م. فيتصدر فيه المتدارك قائمة الأوزان بنصيب ست قصائد بنسبة ٣٧.٥٪، ثم يأتي الرجز في المرتبة الثانية بنصيب أربع قصائد بنسبة ٢٥٪، ثم يأتي الخفيف في المرتبة الثالثة بقصيدتين بنسبة ١٢.٥٪، ثم يأتي كل من المتقارب، والرمل والكامل والبسيط بقصيدة واحدة لكل منهما بنسبة ٦.٢٥٪ لكل وزن. ويلاحظ خلو الديوان من القصائد المتعددة الأوزان.

ثانيا: المنحنى العام للأوزان:

١. المتدارك:

كانت بدايته في المركز الثالث، وذلك في الديوان الأول ثم صعد إلى المركز الثاني في الديوان الثاني والثالث، ثم انخفض إلى المركز الثالث - مرة أخرى وذلك في الديوان الخامس، ليصعد إلى المركز الأول في الديوان السادس "لغة من دم.." وكذلك ديوان "يقول الدم.." و "هئت لك"، ثم يبدأ في التراجع مرة أخرى إلى المركز الثاني في الديوان قبل الأخير ثم يعود للصدارة في الديوان الأخير.

وكانت حركة المتدارك في التصاعد دائما ليصل إلى المركز الأول، ويظل محافظًا عليه فترة طويلة، ثم يبدأ في الهبوط مع الديوان قبل الأخير، ثم يصعد في الديوان الأخير.

٢. الرجز:

يبدأ الرجز محتفظًا بالصدارة في الدواوين الثلاثة الأولى، ثم يبدأ في التراجع منذ الديوان الرابع ليحتل المركز الثاني في الدواوين الرابع والخامس والسادس، ثم يهبط إلى المركز الثالث في الديوان السابع، ثم يواصل تراجعه ليصل إلى المركز الرابع في الديوان الثامن. ... ويلاحظ أن حركة الرجز في الهبوط المستمر.

٣. المتقارب:

بدأ المتقارب في المركز الثالث في الديوان الأول، ثم اختفى تمامًا في الديوان الثاني ثم يعود بقوة في الديوان الثالث ليحتل المركز الثاني، ثم يعاود الهبوط للمركز الثالث في الديوان الرابع، ثم يصعد للمركز الأول في الديوان الخامس ثم يهبط مرة أخرى في (لغة من دم ...)، ثم يصعد ثانية للمركز الثاني في (يقول الدم ...)، ثم يهبط مرة أخرى في الدواوين الأخيرة. . ويلاحظ أن حركة المتقارب متذبذبة في الصعود والهبوط.

٤. الرمل: -

تبدأ رحلة الرمل في إبداع الشاعر منذ الديوان الثاني، ويظل معه صعودًا وهبوطًا وأفضل مركز حققه الرمل كان المركز الثاني في ديوان "هئت لك".

٥. السريع:

وبحر السريع لم يظهر إلا في ديوانين فقط هما " لؤلؤة في القلب" و "الدائرة المحكمة " وقد حقق المركز الثالث في كل منهما.

٦. الكامل:

ظهر في الديوان الأول ثم اختفى، وعاود الظهور في (الدائرة) ليختفي ثانية، ثم يعود في "هئت لك" مرة ثالثة، ولم يحقق الكامل أي مركز متقدم.

٧. البسيط:

ظهر لأول مرة في الديوان السادس، ثم اختفى في السابع، ليعود في الديوان الثامن ثم اختفى ثانية ليعود فى الديوان الأخير، ولم يحقق البسيط أى مركز متقدم.

٨. الوافر والخفيف:

كان حضورهما في إبداع الشاعر حضورًا شرفيًا، فأبدع قصيدتين لكل وزن منهما، ولم يحقق أي وزن منهما أي مركز متقدم.

- أما قصائد البحور المتعددة فهي متوفرة في كل دواوين الشاعر، باستثناء الديوان الثالث والديوان الأخير اللذين تغيبت عنهما، وحققت تلك القصائد المركز الثاني في الديوان الأول، والمركز الثالث في الديوان الثاني، ولأول مرة حققت المركز الأول في الديوان الرابع، ثم تبدأ في الهبوط والصعود في الدواوين التالية، لتصعد بقوة في الديوان قبل الأخير لتحتل المركز الأول بجدارة.. ويلاحظ أن حركة تلك القصائد حركة متذبذبة صعودًا وهبوطًا.

وبالنظر إلى الجدول الذي يضم مجمل شعر فاروق شوشة يتبين أن مجمل القصائد تبلغ ١٧٥ قصيدة جاءت على النحو التالي:

٥١	قصيدة	متدارك	٢٩.١٪
٤٤	قصيدة	رجز	٢٥.١٪
٢٠	قصيدة	متقارب	١١.٤٪
١٧	قصيدة	رمل	٩.١٪
٤	قصيدة	كامل	٢.٣٪
٤	قصيدة	سريع	٢.٣٪
٤	قصيدة	خفيف	٢.٣٪
٣	قصيدة	بسيط	١.٧٪
٢	قصيدة	وافر	١.١٪
٢٦	قصيدة	متعدد الأوزان	١٤.٩٪

ومن خلال العرض السابق يمكن تسجيل عدة ملاحظات أهمها:

١. يعد البحر المتدارك أكثر البحور الشعرية استخدامًا لدى فاروق شوشة[(١)]
٢. يستوعب كل من(المتدارك والرجز والمتقارب) نسبة عالية(٦٥.٧٪) وهي نسبة تقترب من ثلثي إنتاج الشاعر، ولهذه الأوزان الحضور الدائم في كل الدواوين باستثناء المتقارب الذي تغيَّب عن الديوان الثاني فقط.
٣. فضل فاروق شوشة في معظم إنتاجه الشعري استخدام البحور الصافية أو البسيطة (ذات التفعيلة الواحدة). فقد استخدام (المتدارك والرجز والمتقارب والرمل والكامل والوافر) وكانت نسبتها (٧٨.٨٪). أما البحور المركبة التي تتكون من تفعيلتين فلم يكن لها حضور كبير فقد استخدام كلا من(الخفيف والبسيط والسريع). وكانت نسبتها مجتمعة حوالي (٦٪) فقط.

(١) يعد "المتدارك" من أكثر البحور الشعرية استخدامًا في الشعر المعاصر، انظر - مثلا - د. محمود السمان - أوزان الشعر الحر وقوافيه ص٨٠ وما بعدها د. على يونس - النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقى في الشعر الجديد ص ١٢٦.

٤. البحور التي مزج فيها فاروق شوشة بين أكثر من بحر شعري. جاءت نسبتها نحو (١٤.٩٪)، ويلاحظ على هذه القصائد أن كلا من (المتدارك والرجز) يمثلان طرفًا رئيسًا فيها حتى احتلا نسبة (٩٦.١٪) من تلك القصائد، وذلك باستثناء قصيدة واحدة[١] جاءت على (الرمل، المتقارب) وهكذا يتضح أن المتدارك والرجز لهما السيطرة حتى على قصائد البحور المتعددة. كما يلاحظ أن الشاعر استخدم بحرًا شعريًا جديدًا على إبداعه ولم يستخدمه إلا في تلك القصائد وهو الطويل الذي جاء مع المتدارك في قصيدتين[٢].

٥. يمثل ديوان "لغة من دم العاشقين" نقطة تحول في إيقاع الشاعر، إذ شهد هذا الديوان تفوقًا ملحوظًا للمتدارك -لأول مرة- فأوشك أن يحتل وحده نصف الديوان، كما يمثل الديوان "سيدة الماء" تحولا أكبر فقد مازج الشاعر لأول مرة في تاريخ إبداعه الشعري الطويل- بين بحرين شعريين في داخل السطر الواحد، واحتل هذا التجديد نسبة ٥٠٪ من الديوان. وهذا يؤكد أن الشاعر لم يتوقف عن التجديد، وهو يواصل عطاءه مجددًا من أدواته وإيقاعه.

النتائج السابقة تدعو إلى عدة تساؤلات منها:

لماذا احتل كل من المتدارك، والرجز مكان الصدارة، وذلك بنسبة (٥٤.٣٪) أي أكثر من نصف الحجم الإبداعي لدى الشاعر.

(١) انظر، قصيدة " خطوط في اللوح " ديوان لغة من دم العاشقين.
(٢) انظر، قصيدة مواكب الشهداء بديوان يقول الدم العربي، وقصيدة موعدك الآن بديوان هنت لك.

وللإجابة على هذا التساؤل، ينبغي أن نعترف أن الرجز يحظى باهتمام خاص في الشعر الحديث(١)... فقد رأي بعض النقاد، أن في الرجز سمات وخصائص خاصة تميزه عن غيره من الأوزان. فقيل إنه من أضعف البحور تميزًا في الوزن(٢). وقيل إنه يقوم على أساس من التعبير عن وظيفة اجتماعية جديدة، وقد دفعته هذه الوظيفة إلى التخلص من بعض الخصائص الظاهرة في القصيدة، ومن هذه الخصائص النغم الخارجي الواضح فالشعر الذي كان في الماضي يؤثر عن طريق الإلقاء، أصبحت وظيفته التأثير عن طريق القراءة(٣)، كما أن الرجز أسهل البحور نظمًا(٤)، وترجع سهولته إلى التغيرات الكثيرة المألوفة في أجزائه، والتنويع الذي ينتاب أعاريضه وضروبه(٥)، ومن ناحية أخرى يقترب الرجز اقترابًا كبيرًا من النثر، فهو وزن شعبي، ومن آيات شعبيته كثرة زحافاته وعلله وكثرة مجيئه مشطورًا ومنهوكًا ومجزوءًا(٦)، كما أن وزن الرجز ذو انسياب ونبض متقارب يحاكى انسياب الأحاسيس ونبض المشاعر لدى الشاعر الحديث الذي فرضت عليه ظروف الحياة والعصر من المشاق والأعباء ما جعله كثير القلق وعالي النبض ولاهث الخطى. ولا شك في أن أقرب ما يلبى كل هذا هو وزن الرجز والمتدارك. كل هذه الأسباب جعلت الشاعر يؤثر استعمال هذا الوزن الشعري في دواوينه الأولى، ربما يعود ذلك إلى أن الشاعر كان في مرحلة البدايات، فهو أقرب إلى النثرية والشعبية ويحتاج إلى كثرة العلل والزحافات، وآية

---

(١) انظر: د. محمود علي السمان، أوزان الشعر الحر وقوافيه ص ٦٧، ص٨٠، وكذلك د. على يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ص ١٢٦، ١٢٧.
(٢) انظر: الحساني حسن عبد الله: عفت سكون النار ص١٢.
(٣) انظر: رجاء النقاش، مقدمة ديوان مدينة بلا قلب ص ٨٨.
(٤) انظر: سليمان البستاني، إلياذة هوميروس ص٩٣، ٩٤.
(٥) انظر: عبد الحميد الراضي، شرح تحفة الخليل في العروض والقافية ص ٢٠٤
(٦) انظر: د. حسين نصار الشعر الشعبي العربي ص٣٨.

ذلك أن الرجز احتل في الدواوين الأولى نسبة ٦٦٪ من نسبة الرجز الإجمالية، وتضاءلت إلى ٣٤٪ في باقي الدواوين السبعة التالية.

ثم يأتي تحول الشاعر إلى إيثار وزن آخر هو المتدارك، وذلك بدءًا من الديوان السادس، وهو بحر معروف بضجيجه الصاخب فهو أشبه ما يكون بوصف جيش أو وقع مطر أو سلاح[١]، وهو يصلح أكثر ما يصلح للحركة الراقصة والنغمة السريعة[٢] ولهذا استخدامه كثيرًا من الشعراء في العصر الحديث، وذلك نظرًا لخفته وسرعته وتلاحق أنغامه. وكل هذا جعله يصلح لأغراض معينة، كما أن هذه السرعة التي اشتهر بها بحر المتدارك أو الخبب والتي بسببها سمي بركض الخيل جعلته موائمًا لسرعة إيقاع هذا العصر، وهي أيضا انعكاس لشدة الانفعال وتأجج العاطفة وتوقدها[٣]، ومن ناحية أخرى فإن المتدارك يحظى بإمكانات واسعة من زحافات وعلل، جعلته يحتل مكانًا بارزًا على خريطة شعرنا العزبي الحديث فيأتي فيه (فاعلن / فاعل / فعلن / فعْلن)

من خلال ما سبق يمكن القول، بأن فاروق شوشة، أقبل -كغيره من الشعراء المعاصرين- على الإكثار من استخدام المتدارك والرجز، لما لهما من إمكانات واسعة لم تتوفر لأي وزن شعري أخر، إضافة إلى بساطة الإيقاع فيهما وشعبيته.

ولكن السؤال: هل أدى استخدام الوزنين- المتدارك والرجز- وغيرهما من البحور الصافية، إلى نمطية الإيقاع في إبداعه الشعري فأدى إلى الرتابة الموسيقية، أم أنه لجأ إلى تغييرات حتى تنحسر هذه النمطية الإيقاعية؟.

---

(١) انظر: البستاني - مرجع سابق ص٩٣، وكذلك د. صفاء خلوصي فن التقطيع الشعري والقافية ص ١٩٥.

(٢) انظر: د. عبد الله الطيب - المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها ص٨٠، وكذلك محمد العياشي نظرية ايقاع الشعر العربي ص ١٨٢-١٨٣.

(٣) انظر: د. صابر عبد الدايم - موسيقى الشعر بين الثبات والتطور ص٩٨

المتأمل في شعر فاروق شوشة، وخاصة "في نهاية" السطر الشعري (الضرب) يلاحظ أنه استعمل تفعيلات يجيزها العروض الخليلي، وتعداها إلى تفاعيل مستحدثة من شأنها التقليل من الرتابة الموسيقية[1].

فلو تأملنا السطر الشعري لدى الشاعر في أكثر أوزانه استعمالا (متدارك / رجز) لوجدنا ما يؤكد ذلك.

يأتي الشاعر في نهاية سطره الشعري في وزن المتدارك بـ (فاعلن /٠//٠، فاعلان /٠//٠٠، فعلاتن ///٠/٠، فعْلن /٠/٠، فعْلان /٠/٠٠، فعلان ///٠٠، فعل /٠٠)، وهي الصور المجاز بعضها عروضيًا في المتدارك.

مثال ذلك قوله:

هل يخبو هذا الألق الساجي في العينين فعْلن، فعْلن، فاعل، فعْلن، فعْلن، فعْلان
ونخاف يطير فنمسكه، ونضم الدنيا فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن
بيدين فاعل فعْل
ونعود إلى عش ناء نرتاح إليه طيرين - - - - - - فعْل
أسأل: هل تتسع الأيام لنضرة حلمين[2] - - - - - - فعْل

فيلاحظ أن الأبيات على الرغم من التزام الشاعر بالقافية، فإنه نوَّع في التفعيلة الأخيرة حتى يخفف حدة الموسيقى التي أحدثتها القافية، ويمكن ملاحظته أيضًا في قوله

---

(١) ذهبت نازك الملائكة إلى أن الأذن العربية تنفر بطبعها من اختلاف الأضرب/ قضايا الشعر المعاصر ص ٨٢ ص١٧١ وما بعدها، ولكن يتفق كل من د. عز الدين إسماعيل، ود. محمد النويهي ود. شكري عياد على أن اختلاف الأضرب هي محاولة لتجنب الرتابة وللتخفيف منها، انظر: الشعر العربي المعاصر ص١١٩، وقضية الشعر الجديد ص ٢٥٦، وموسيقى الشعر العربي ص١٢٤. وقد ذهب د. محمود السمان إلى أن تغيير الضرب إنما ييسر الشكل ليصبح فضفاضًا يتيح للشاعر استيعاب المضمون الجديد، انظر أوزان الشعر الحر وقوافيه ص٤٨. أما سلمي الخضراء الجيوسي فحاولت الربط بين تغيير الضرب وارتباطه بالمعنى، انظر: مجلة الأداب بيروت أبريل ١٩٥٩.

(٢) لؤلؤة في القلب، ص٣٠، يلاحظ أن في مثل هذا البناء الشعري ذي الشطر الواحد يتحد العروض مع الضرب

حين تعول ريح.. (فاعلن، فعلن، فا)

وترعد عاصفة في الخيامْ (علن، فعلن، فعلن، فاعلان)

يتوارى خبزْ (فعلن، فاعلن)

ويدوى خبزْ (فعلن، فاعلن)

ثم نغلق صوتًا لمذياعنا (فاعلن، فعلن، فاعلن، فاعلن)

وننامْ(١) (فعِلان)

يلاحظ أن تغيير التفعيلة الأخيرة، إضافة إلى مساحة السطر الشعري طولا وقصرًا يساعد على توضيح المعنى وتخفيف الموسيقى التي نتجت من وجود القافية، وإضافة إلى طبيعة تكوين الوزن الشعري الذي يتميز بالإيقاع الظاهر، ويمكننا أيضا ملاحظته في قوله

يتغيَّر لون الماء، ويُعتم وجه النهر .... فعْلاتن

يعبر منكسرًا، مكدودًا .... فعْلن

تثقله سنوات القهر(٢) .... فعْل

وكذلك قوله في إحدى قصائده العمودية.

شفتاي وعيناي نداء يا أعذب لحن وغناء (فعلن، فعلن، فاعل، فعْل)

أدعوك فتشرق في قلبي صفحة أيامي البيضاء(٣) (- - - فعْل)

يلاحظ في القصيدة العمودية التجديد في استعمال الضرب، ولكنه لا يستخدم لناحية فنية كإيضاح معنى. على أن الأمر لم يقتصر على بحر المتدارك باعتباره أكثر البحور لديه استحواذًا على التجربة الإبداعية، إنما تعد ظاهرة تعدد الضرب وتغييره ظاهرة

(١) يقول الدم العربي، ص ٢٩
(٢) المصدر السابق، ص ٣٣
(٣) لؤلؤة في القلب، ص ٧٧

في كل الأوزان الشعرية المستخدمة لدى الشاعر، ففي بحر "الرجز" أجاز العروضيون في ضربه "مستفعلن/٠/ ٠//٠، أن تكون //٠//٠ متفعلن و ////٠ فعلتن و/٠/٠/٠ مستفعل (مفعولن)، ومستعلن /٠///٠وذلك في الرجز التام والمجزوء والمشطور والمنهوك ولكن الشاعر لم يكتف بهذه الصور، فتعداها إلى غيرها، نذكر منها " //٠//٠٠ متفْعلان و/٠/٠//٠٠ مستفعلان،و/٠/٠٠ مفعول، و//٠٠ فعول، و//٠ فعل".[١] ويلاحظ أن الضرب المستعمل لدى فاروق شوشة أكثر من الأضرب المجازة عروضيًا عند القدماء، فقد توسع الرجل في تفاعيل الرجز، وهذا يعطي مساحة واسعة للشاعر فتتنوع إيقاعاته في القصيدة الواحدة

ومثال ذلك قوله:

وتنفضين فيه جرحك القديم	(متفعلن، متفعلن، متفعلان)
وثأرك القديم	(متفعلن، فعولْ)
وكبرياءك القديم	(متفعلن، متفعلان)
وعرشك الذي هوى مثل الغيوم	(متفعلن، متفعلن، مستفعلان)
لسوف تحقدين	(متفعلن، فعول)
وتنطوي السنون يا صديقتي.. تغيب	(متفعلن، متفعلن، متفعلن.فعول)
وأنت لا تدرين ما حقيقة المغيب	– – – فعول
ولا طبيعة القلوب	(متفعلان)
وأنت لا تدرين[٢]	(متفعلن، مفعول)

(١) يلاحظ: أن تلك الأضرب مستعملة بكثرة في الشعر الحديث، انظر الفصل السابق من هذه الدراسة، (الوزن) ص ٤٢.

(٢) لؤلؤة في القلب، ص ٨٥.

ويلاحظ في الأبيات السابقة التوسع في استخدام تفاعيل الرجز. فالشاعر لجأ إلى تفاعيل مختلفة حتى يخفف الرتابة الإيقاعية الناجمة عن وجود قواف من جذر لغوي واحد (تغيب / المغيب) أو تكرار كلمة بعينها عدة مرات. كما في "القديم" التي تكررت نحو ثلاث مرات، أو تكرار جملة "أنت لا تدرين" مرتين... وكذلك يمكن ملاحظة ذلك في قوله:

مكانك الوثير . لا تبدلي ولا تغادري	.... فعل
في الزمن المجنون بالتغيير كل آن	.... فعول
تماسكي واتئدي	.... مستعلن
واستمسكي، ولا تفرطي ولا تداوري	.... متفعلن
فالصاحب الأمين خان	.... متفعلان
وكلنا من كأس غيره رشف[1]	.... متفعلن

فالشاعر في الأبيات لجأ لتغيير التفعيلة الأخيرة في كل سطر، حتى يتخلص من الرتابة الإيقاعية في الأبيات التي ربما تنشأ نتيجة سلسلة النواهي والأوامر التي تغلف الأبيات، وكذلك وجود القافية بين (تغادري/ تداوري)، (آن / خان). ومما يؤكد قصد الشاعر لذلك، ما صنعه في قوله:

والقمر الذي على شباكنا انحنى	(مستعلن،متفعلن، ستفعلن، فعَلْ)
مرددًا تغريدة السنا	(متفعلن، مستفعلن، فعَلْ)
رنا	فعَلْ
رنا	فعَلْ

(١) في انتظار ما لا يجيء، ص ٤٦.

فتشرق العيون بالأشواق[1] (متفعلن، متفعلن، مفعول)

فالشاعر هنا في مقام الغناء والتغريد، وذلك مقام من شأنه وضوح الإيقاع والنغم. ولهذا لجأ الشاعر إلى القافية وتوحيد التفعيلة الأخيرة (فَعَلْ) حتى تتلاءم مع الحالة النفسية لديه، وهو ما أكدته طريقة الكتابة، فكان يمكنه كتابة السطرين الثالث والرابع هكذا (رنا، رنا) فتكون التفعيلة (متفعلن) فيخالف التفاعيل الأخرى، فربما يؤدي ذلك إلى خفوت النغم، ولكنه لجأ لغير هذا؛ لأنه يتقصد وضوح النغم والإيقاع، فهو في مجال تغريد وإشراق.

ويمكن القول إن تعدد التفاعيل والتوسع في استعمالها، هي إحدى الظواهر الموجودة في شعر فاروق شوشة، وليس ذلك في أكثر البحور استعمالا (المتدارك، الرجز) فقط إنما في كل البحور المستعملة لديه.

لو جئنا إلى جانب "الحشو" في السطر الشعري، وتأملنا الأبيات السابقة لوجدنا الشاعر أكثر محافظة والتزامًا بالعروض الخليلي، فلم يستخدم في حشو سطره الشعري إلا ما أجازه الأقدمون وذلك باستثناء المجيء بـ

"فاعل" في حشوا المتدارك[2]، وذلك مثل قوله:

هل يخبو هذا الألق الساجي في العينين

ونخاف يطير فنمسكه، ونضم الدنيا بيدين

(فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فعلن، فاعل، فعْلْ)

---

(١) يقول الدم العربي، ص ٦٨.

(٢) أشار د. عز الدين إسماعيل إلى أن الشاعر المعاصر مازال ملتزمًا بنظام التفعيلة القديمة لأنه نظام تفرضه طبيعة اللغة ذاتها، وليس من اليسير حتى الأن ابتكار أشكال جديدة من التفعيلة باستثناء (فاعلْ) في حشو المتدارك الشعر العربي المعاصرص ١٠٤، ١٠٥.

أو قوله:

شفتاي وعيناي نداء

يا أعذب لحن وغناء[(١)] (فعْلن. فعلن. فاعل. فعلْ)

وعلى هذا فقد ورد في شعره "الخبن" والأمثلة السابقة أوضحت كيف تحولت مستفعلن إلى مستفعلن. وكذلك فاعلن إلى فعلن. وفي المثال التالي نجد فاعلاتن تتحول إلى فعلاتن (في الرمل).

لست إلا شسع نعل يتدلى في الهواءْ (فاعلاتن. فاعلاتن. فعلاتن. فاعلاتْ)

كلما طرقع فوق الأرض أطلقت العواءْ (فاعلاتن. فعلاتن. فاعلاتن. فاعلات)

وتحليت بسمت العلماءْ (فعلاتن. فعلاتن. فعلان)

وحديث الأصفياء.[(٢)] (فعلاتن. فاعلات)

وكذلك يستعمل في شعره (الطي) وفي الأمثلة السابقة تحولت (مستفعلن) إلى (مستعلن) ويأتي فاروق شوشة (بالإضمار)[(٣)] فتتحول متفاعلن بالتحريك إلى متفاعلن بالتسكين (مستفعلن) في الكامل مثل قوله:

كانت تشاغلني (متفاعلن. متفا)

وكنت أزورها في الحلم (علن. متفاعلن. متفاع)

تحملني عيون المغرمين بها[(٤)] (لن. متفاعلن. متفاعلن. متفا)

كما وقع في حشو المتقارب القبض[(٥)]. فتصير فعولن إلى فعول مثل قوله:

---

(١) لؤلؤة في القلب، ص ٧٧.
(٢) سيدة الماء، ص ١٠٢.
(٣) الإضمار: هو من زحافات الكامل، وهو تسكين الثاني في متفاعلن لتصبح مستفعلن، انظر: معجم مصطلحات العروض، ص ٢٢.
(٤) هنت لك، ص ٦٧.
(٥) القبض: حذف الساكن الخامس فتصبح //٠/٠ -- //٠/، انظر معجم مصطلحات العروض، ص ٢٠٤.

يقول لي الليل عنك كثيرًا (فعول، فعولن، فعول، فعولن)

يحدثني عن صباك (فعول، فعولن، فعولن)

وعن وجهك المستكن وراء الطفولة[1].

كما استعمل (القطع) فتتحول فاعلن إلى فعْلن، وفي الأمثلة السابقة ما يوضح ذلك

وعلى هذا نقول إن من التشكيلات الوزنية التي تحدث في شعر فاروق شوشة (الخبن والقصر والطي والقبض والقطع) وتعد هذه التشكيلات من بين التي عدها الأقدمون أخف من التمام وأحسن[2].

وبعد دراسة التشكيلات الوزنية في شعر فاروق شوشة (الحشو والضرب) يمكننا أن نقرر عدة أشياء أهمها:

١. قلة مجيء التفعيلات في صورتها التامة حيث تغلب متفعلن على مستفعلن في الرجز، وتغلب فعلن" بالتسكين" على فاعلن في المتدارك - وفي الأمثلة السابقة ما يؤكد ذلك، ولكن في بحر المتقارب والرمل كثيرًا ما تأتي التفعيلة في صورتها التامة (فعولن / فاعلاتن).

٢. تمثل التفاعيل المجازة عروضيًا مكونًا أساسيًا في بناء السطر الشعري حتى إنه يعتمد عليها اعتمادًا كليًا.

٣. الشاعر يتجاوز تفاعيل العروض القديم وخاصة في الضرب أو نهاية السطر الشعري، فيستعمل المجاز عروضيًا، ويتوسّع في استخدامها أعاريض أخرى

(١) الدائرة المحكمة، ص١٢.

(٢) انظر، ابن رشيق القيرواني: العمدة، ١/ ١٣٨.

لتخفيف حدة الإيقاع حتى لا يصاب المتلقي بالملل والضجر. أو يصاب النص بالرتابة الموسيقية.

التعدد الوزني في شعر فاروق شوشة:

من وسائل التنوع في الشكل الجديد. استخدام أكثر من وزن في القصيدة الواحدة وهو الانتقال من سطر مؤسس على تفعيلة إلى سطر أخر مؤسس على تفعيلة أخرى[(١)] وينبغي التمييز بين هذه الطريقة في الشعر المعاصر، وبين نظائرها السابقة. فكان الجمع بين وزنين أو أكثر قديمًا يسير على طريقتين:

الطريقة الأولى: طريقة التقسيم الرتيب. حيث نجد الانتقال في موضعه المتوقع بعد عدد معين من الأبيات أو الأجزاء، كما في الموشحات، كذلك بعض التجارب الشعرية الحديثة كما في قصيدة (المواكب) لجبران.

الطريقة الثانية: وهي تقوم على الانتقال المفاجئ الاعتباطي من وزن إلى وزن آخر وهذا الانتقال ربما يكون مرتبطًا بالمعنى وله مبرراته الفنية، وربما يكون غير مرتبط به، إنما هو انتقال لإحداث هزة في الإيقاع لدى المتلقي فقط. وقد يكون الانتقال بصورة أخرى. إذ يجعل الشاعر بعض قصيدته على شكل شعر التفعيلة، وبعضها على الشكل العمودي، وربما يتفقان في الوزن، وربما يختلفان فيه، فيكون لكل شكل وزنه الخاص به[(٢)].

---

(١) انظر" د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ص ١٠٢.

(٢) تناول عدد من النقاد قضية التعدد الوزني، نذكر منهم، د. عز الدين إسماعيل، وقد وافق عليه بشروط ثلاثة هي:

أ- عندما يكون البيت الجديد - أي المؤسس على تفعيلة مخالفة لتفعيلة البيت السابق - بداية لمقطع جديد من القصيدة.

ب- عندما يعبر هذا البيت عن انتقال في الموقف الشعوري.

ج- عندما تحدث علاقة تداخل بين التفعيلة المستخدمة في السطر الأول والمستخدمة في السطر التالي بحيث يشعر القارئ أنهما مندمجتان كأنهما وزن واحد / الشعر العربي ص١٠٢. وقد تناول هذه الظاهرة أيضا د. محمد النويهي وعدها وسيلة من وسائل التغلب على الرتابة الإيقاعية التي يحدثها هذا الشعر نتيجة اعتماده على تفعيلات متجانسة / قضية الشعر صـ٢٥٦، كما تناولها د. علي عشري زايد وعدها ظاهرة في هذا الشعر، ذلك لأن الشعر يتجه إلى البناء الدرامي؛ وعلى هذا فإن استخدام الشاعر الوزنين يكون نتيجة للتعبير عن الصراع بين حركتين نفسيتين مختلفتين لدى الشاعر / عن بناء القصيدة العربية الحديثة ص٢٠٠ وما بعدها.

وبالنظر إلى جدول الأوزان السابق يلاحظ أن فاروق شوشة استعمل التعدد الوزني في نحو ٢٦ قصيدة وذلك بنسبة ١٤.٩٪، وهي نسبة كبيرة إذا ما قورنت بالتجارب الشعرية لأبناء جيله[١].

ويمكن تقسيم قصائد التعدد الوزني عند فاروق شوشة قسمين:

القسم الأول: يكون فيه التعدد منظمًا مرتبًا، ويأتي في مقطع مستقل، يبدأ بعلامة وينتهي بعلامة أخرى، وهذه القصائد تحتل نسبة ٨٠.٧٪ من إجمالي تلك القصائد المتداخلة الوزن.

القسم الآخر: يمكن تسميته مزجًا بين بحرين شعريين داخل السطر الواحد، كأن تأتي تفعيلة المتدارك (فاعلن) إلى جوار تفعيلة المتقارب (فعولن). وهذا لم يحدث إلا في الديوان قبل الأخير فقط، وذلك في خمس قصائد، وتحتل نسبة ١٩.٣٪ من إجمالي عدد قصائد التداخل الوزني.

فأما القسم الأول: وتبلغ قصائده نحو ٢١ قصيدة، وهي موزعة على كل دواوين الشاعر، فلم تغب عن هذه الدواوين منذ التجربة الأولى، باستثناء الديوان الثالث "لؤلؤة في القلب". وتمثل هذه القصائد نسبة كبيرة من إجمالي عدد قصائد الشاعر، فتارة تكون في المرتبة الثانية، كما في الديوان الأول، وتارة في المركز الثالث كما في الديوان الثاني، ووصلت إلى المرتبة الأولى في الديوان الرابع. والمتأمل في هذه القصائد يجد أن الأوزان المستعملة المتداخلة - لم تخرج على الأوزان التي استعملها الشاعر وهي (المتدارك، والرجز، والمتقارب والرمل، والوافر، والسريع، والبسيط)، ولكنه أهمل بحر "الخفيف" من هذه التشكيلات الوزنية، واستعمل بدلا منه لأول مرة بحر "الطويل".

---

(١) انظر، مثلا الفصل الأول من هذه الدراسة

كما يلاحظ أن استخدام الشاعر لهذه الأوزان لم تخرج عن دائرة اهتمامه الإيقاعي، كما كانت في القصائد الأخرى، بمعنى أن الأوزان "المتدارك، والرجز، والمتقارب" قد احتلت مكان الصدارة، كما كانت في القصائد الأخرى، ويمكن توضيحها كالتالي:

عدد القصائد	٢١ قصيدة
مشاركة المتدارك في	١٥ قصيدة
مشاركة الرجز في	١٢ قصيدة
مشاركة المتقارب في	٦ قصائد

وهذه دلالة على سيطرة هذه الأوزان على تجارب الشاعر الإبداعية.

على أن هذه القصائد، وهي تسير وفق نظام المقطوعات، ليست كلها متساوية الأوزان فأحيانًا يسيطر المتدارك على الرجز في القصيدة الواحدة، مثل قصائد "أصوات من تاريخ قديم"[١]، "حال من العشق"[٢]. وأحيانًا يتساويان في عدد المقاطع كما في قصائد "سقوط الوهم"[٣] ورحلة في بحار العشق"[٤] و"شمس الله في قرطبة"[٥]. وأحيانًا يسيطر الرجز على المتدارك، كما في قصائد "شهود سفينة غارقة"[٦]. و"شاعر الحراب المدببة"[٧] و"تفرق السمار"[٨].

(١) ديوان العيون المحترقة.
(٢) في انتظار ما لا يجيء.
(٣) العيون المحترقة.
(٤) في انتظار ما لا يجيء.
(٥) في انتظار ما لا يجيء.
(٦) في انتظار ما لا يجيء.
(٧) لغة من دم العاشقين.
(٨) هنت لك.

على أن الأمر لم يقتصر على تداخل البحرين فقط، ولكن يلاحظ أن بحر السريع ورد في هذه القصائد ثلاث مرات[1]، ولم يتداخل مع أي بحر آخر سوى الرجز رغم اختلاف الدوائر العروضية، فالسريع ضمن دائرة "المشتبه" والرجز ضمن دائرة "المجتلب" فعلى الرغم من اختلاف دائرتيهما، فإنهما يتقاربان إيقاعيًا فهما ينتميان إلى "مستفعلن /٠/٠//٠" وعلى هذا فإن الانتقال من الرجز إلى السريع ليس انتقالا مفاجئًا أو من شأنه إحداث هزة كبيرة لدى المتلقي وخاصّة في الشعر الحديث.

وإذا كان الرجز استحوذ على السريع، فإن المتدارك استحوذ على المتقارب والطويل، فأما المتقارب والمتدارك فهما أبناء دائرة عروضية واحدة وهي "المتفق"، وأما الطويل والمتدارك، فالبون شاسع بينهما فهناك اختلاف في الدوائر العروضية، وهناك اختلاف تفاعيل.. ونستطيع القول إن هذا التعدد الوزني مقصود لإحداث الانتقال المفاجئ الذي من شأنه هزة المتلقي وإحداث لون من ألوان الانتباه. لذلك جاءت قصيدتان على شكل يخالف الشكل الشعري السائد لدى الشاعر، فالأولى "موكب الشهداء"[2]، جاء الجزء الأول منها عموديًّا يسير وفق نظام الشطرين المنتهي بقافية موحدة، تبدأ بقوله

خشوعًا فهذا اليوم في ساحهم عرس
وصمتًا ففي أعماقنا يورق الهمس
مواكب من تحت التراب لها صدىً
ورفرفة بين الضلوع لها همس

(١) قصيدتان في الديوان الأول "الى مسافرة" وقصيدة في ديوان "هنت لك"
(٢) يقول الدم العربي، ص ٢١

ويظـل الشـاعر ملتزمًـا بالشـكل والقافيـة. ثـم يـأتي الـتغير في الشـكل والقافيـة والوزن فيقول:

وجهك .. خضرة هذا البيرق

نجم بالبشرى يتألق

جسر ممدود للآتي

والآتي حلم يتحقق

ويستمر الشاعر في شكله الجديد وقافيته ووزنه، حتى إذا ما انتهى من مقطوعته فإذا به يعود لنظام الشطرين والوزن القديم، وقافيته الموحَّدة.

والقصيدة تنتمي إلى فن الرثاء الذي يثير في النفس أحزانًا كثيرة، وربما ينصرف المتلقي مع حزنه لفراق حبيب أو صديق، لذا فاجأنا الشاعر بالانتقال من جوانب الوزن والقافية، والشكل وذلك كي يسيطر على المتلقي فلا ينصرف عن قصيدته فضلا عن مشاركته في أحزانه.

وما صنعه الشاعر في القصيدة السابقة صنعه في القصيدة الثانية التي يتداخل فيها الطويل مع المتدارك وهي "موعدك الآن"(١). وفيها بدأ الشاعر بقوله:

زمانك موصول وعطرك دائم ووِرد على ساحاته نتزاحم

نجيء إلى شطيك، ضاءت منارة ودلت علامات وفاحت مواسم

يستمر الشاعر متبعًا نفس الشكل والوزن والقافية، ثم ينتقل إلى وزن آخر وشكل آخر، مع عدم الالتزام بالقافية، فيقول:

كنا إن جاء الليل وأسعفت الخلوة

---

(١) هنت لك، ص ١١٨



نتحلق من حولك

نرشف ما يساقط من ثمر الحكمة

ما يتدفق من جلوات الروح

فالقصيدة -أيضًا- تنمي إلى فن الرثاء. آثر الشاعر الانتقال والتعدد الوزني بين بحرين شعريين بعيدين عن بعضهما من الناحية الإيقاعية، حتى يخفف الرتابة الموسيقية من ناحية وحتى يتم له السيطرة على المتلقي من ناحية أخرى، وذلك بسبب الحالة النفسية لدى الشاعر، إذ إن مشاعره متذبذبة غير مستقرة.. لهذا كان التعدد بين الأوزان

القسم الآخر: ويبلغ عدد قصائده خمسًا، وذلك بنسبة ١٩.٣٪ من إجمالي عدد القصائد المتعددة الوزن. وهذا النوع يمكن أن نطلق عليه المزج بين بحرين شعريين. وذلك أن السطر الواحد تتداخل فيه التفاعيل المختلفة.

وهذا النوع من القصائد لا يوجد في دواوين الشاعر إلا في الديوان قبل الأخير "سيدة الماء"، وتمثل هذه التجربة، تجربة جديدة من الناحية الإيقاعية لم يسلك الشعر طريقها من قبل.

وهذا المزج لم يحدث إلا بين المتدارك والمتقارب فقط. وذلك أن انتقال الشاعر من المتدارك إلى المتقارب في قصيدة واحدة أو في سطر واحد لا يقلق الأذن ولا يثقل على السمع، نظرًا لاتفاق البحرين في كثير من الخصائص، حتى لقد وضعهما الخليل بن أحمد في دائرة واحدة "المتفق"، ولذا وجدنا فاروق شوشة وغيره من شعراء جيله يمزجون بين البحرين، ويعد هذا المزج استكمالا لمحاولات التجديد المستمرة التي طرأت على القصيدة العربية ولكنها - في ظني- ليس لها مبرر فني ولا يعطي هذا المزج ميزة مثلما أعطى التعدد

الوزني في القسم الأول، ولكن تبقى محاولات المزج تجديدًا، فإن أخفقت أحيانا فربما تنجح حينا آخر.

ومن القصائد التي تمثل هذا النوع قصيدة "الإسكندرية"[1] ويقول فيها

الحوار الذي مع البحر لم يهدأ	(فاعلن. فاعلن. فعولن. فعولن. فا)
ولا جاوزت خطاك بعيدًا	(علن. فاعلن. فعول. فعولن)
حد اكتمال البداية	(فعْلن. فعولن. فعولن)
شرر في مراجل الجمر	(فعلن. فاعلن. فعولن. فـ)
يتداح على شطك	(عولن. فعلن. فاعلن)

فيلاحظ في السطور الشعرية السابقة، المزج بين (فاعلن. فعولن).

ومن هذه القصائد أيضًا قوله في قصيدة "كرة النار"[2].

كرة النار في يديك	(فعلن. فاعلن. فعول)
وفي وجهك سدُّ	(فعولن. فعلن. فا)
أتلك آخرة الشوط	(علن. فعول. فعولن.فـ)
أم البحر مسعف حين تغرق	(علن. فاعلن. فعولن. فعولن)

يلاحظ المزج بين تفاعيل المتدارك والمتقارب دون ضابط أو نظام وقد صنع هذا في عدد من القصائد[3].

ومن خلال دراسة القصائد التي يحدث فيها تعدد وزني، يتضح ما يلي:

---

(١) سيدة الماء، ص ١٩

(٢) سيدة الماء، ص ١٣

(٣) انظر، قصائد إنها تمطر صيفا، الغاء، فتيلة من رماد الوقت، من ديوان سيدة الماء

١. يحدث التعدد الوزني في شعر فاروق شوشة في نظام وترتيب، حين يأتي كل وزن في مقطع خاص به.
٢. تهيمن أوزان معينة على تلك القصائد (المتدارك، والرجز، والمتقارب)
٣. يمثل الوزن والتداخل إحدى دوال النص المساهمة في بنائه.
٤. يحدث مزج -أحيانًا- بين التفاعيل والبحور الشعرية داخل السطر الواحد ولا يوجد مبرر فني لهذا المزج، وقد وجد هذا في الديوان قبل الأخير فقط

ثانيًا: التدوير:

التدوير في الشعر الحديث هو امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفًا في الشعر العمودي[(١)]، ولم يكن مألوفًا في الشعر الجديد في مراحله الأولى، فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو جزء كبير منها بمثابة البيت الواحد، فهناك ما يسمى بالتدوير الكلي، وهناك التدوير الجزئي[(٢)].

ويعد التدوير – ما لم يبالغ فيه الشاعر – وسيلة من وسائل الشعر الجديد، للتخلص من رتابة وحدة الإيقاع القديم[(٣)]. فهو لا يقصد لذاته، إنما يقصد لأداء دلالة فنية يحاول الشاعر من خلاله النفاذ إلى مشاعر المتلقي.

ومع هذا فعلى الشاعر ألا يتورط في الاستطالة فيه، حتى لا يرهق القارئ أو يصيبه بلون من ألوان الفتور والملل.

والمتأمل للتجربة الشعرية عند فاروق شوشة يلاحظ اهتمامه بالقافية الأمر الذي يجعل البيت المدور في قصائده يبدو قصيرًا نسبيًا، فعلى مدار التجربة الإبداعية كلها لم نكد

(١) انظر، ما جاء بشأن فن التدوير في الفصل الأول.
(٢) انظر، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٥٦.
(٣) انظر محمد النويهي: قضية الشعر الجديد ص ٢٧٥، وما بعدها، وانظر ابراهيم المتحفي مجلة الثقافة العربية، طرابلس نوفمبر ١٩٧٦م، وانظر محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص٨٦.

نعثر على أبيات يربطها التدوير لمسافة بعيدة. ففي قصيدة يقول الدم العربي مثلا يقول[1]:

١. أخيرًا	(فعولن)
٢. يقول الدم العربي:	(فعولن. فعول. فعول)
٣. تساويت والماء	(فعولن. فعولن. فـ)
٤. أصبحت لا طعم	(عولن. فعولن. فـ)
٥. لا لون	(عولن. فـ)
٦. لا رائحه	(عولن. فعو)

٧. أخيرًا

٨. يقول الدم العربي: اكتفيت

٩. تجاوزت جسر الشرايين

١٠. أسرجت خيلي بقلب العراء

١١. وخيمت في نقطة الجدب

١٢. أحكمت أغنيتي

١٣. وانتشيت لنفسي

١٤. وقلت:

١٥. أطاول كل الدماء التي أنضجتها الحرائق

١٦. كل الدماء التي أهرقتها الملاحم

١٧. كل الدماء التي اعتصرتها المآدب

١٨. فاخرت أني الوحيد الذي

١٩. جعلوا من بقاياه خاتمة للبكاء

---

(١) يقول الدم العربي ص٧

٢٠. وفاتحة للغناء

٢١. ومن رئتي مذبحه !

ويلاحظ في المقطع الأول تنتهي تفعيلاته في الأسطر (١، ٢، ٦) وفى الأسطر(٣،٤،٥) تفاعيل متصلة / مدورة. فالشاعر في الأبيات لم يلجأ إلى إنهاء تفعيلته لأن الدفقة الشعورية في الأسطر دفقة واحدة غير متعددة، فيمكن قراءة هذه الأسطر دفعة واحدة مع ان التدوير لم يفقد الأسطر إيقاعها، ذلك لأن الأسطر قصيرة، وساعد في وجود الإيقاع تكرار الحرف (لا) الذي يجعل المتلقي يشعر بأنه أمام جملة واحدة متصلة.

أما في المقطع الأخر فيلاحظ أن التفعيلات في الأسطر تنتهي في السطر(٧، ٨، ١٠، ١٣، ١٤، ١٩، ٢٠، ٢١) فلو استثنينا السطر السابع؛ لأنه مكرر من قبل، فيمكننا ملاحظة أن الأبيات التي تنتهي عندها التفعيلة هي أبيات متفقة الروي، السطر٨= ١٤، ١٠ = ١٩ =٢٠= ٢١=٦ في المقطع الأول. ويلاحظ أيضا أن أكبر مسافة اتصلت بها السطور غير منتهية التفعيلة هي المسافة من السطر ١٥ حتى السطر (١٩) حيث استمر السطر المدور نحو خمسة أسطر، ومع طول السطر النسبي نلاحظ وجود الإيقاع في الأبيات، ولم يشعر القارئ بخفوت الإيقاع نتيجة التدوير. ذلك أن الأسطر الخمسة تربطها مشاعر واحدة. فقد لجأ الشاعر خلال السطور إلى تكرار جملة " كل الدماء التي "ثم يجيء بعد هذه الجملة بفعل مبدوء بالهمزة "أنضجتها، أهرقتها، اعتصرتها". كما أن التوازي الصوتي بين نهايات السطور (الحرائق / الملاحم / المآدب) جعل هذه السطور متصلة التفاعيل، كأنها وحدة واحدة، لذا لم يتأثر الإيقاع خلال هذه السطور. وهذا يؤكد أن الشاعر حينما يستخدم التدوير، فإنه لم يستخدمه استخدامًا اضطراريًا، إنما لناحية فنية تمليها عليه مشاعره وأحاسيسه، ليجعل المتلقي متجاوبًا معه.

ولو أخذنا مثالا آخر من نفس الديوان، قصيدة "دعوني أؤجل حزني"[(١)].

يقول:

١. هو الوقت

٢. ما بين عينيك والدمع

٣. ما بين صوتك.. والقهر

٤. ما بين فرحتنا.. والختام

٥. وموعد حزن، نؤجله كل عام

المتأمل في السطور السابقة يلاحظ أن التفعيلة لم تنته مع نهاية كل سطر شعري إنما تأجلت نهاية التفعيلة إلى السطر الرابع، ثم يأتي السطر الخامس لتنتهي به تفعيلته فالسطور الأربعة لها نهاية واحدة، والسطر الخامس له نهاية وحده. ويلاحظ أن نهاية التفعيلة تأتي في المرتين مرتبطة بحرف الروي (الميم) في كلمتي (الختام/ عام). وهو ما يؤكد أن السطور الأربعة الأولى المتصلة التفاعيل إنما هي وحدة واحدة لها نهاية واحدة متمثلة في حرف الروي والتفعيلة، والسطر الخامس وحدة بنفسه ينفصل عن سائر الأسطر- قليلا - شعوريًّا ومعنويًّا، ويتفق معها رويًا وفي نهاية التفعيلة.

كما يلاحظ أن السطور الأربعة الأولي - المدورة - حاول الشاعر فيها إيجاد إيقاع يعوض به اختفاء حرف الروي واتصال التفاعيل. فلجأ إلى وسيلة التكرار الذي استطاع من خلاله إيجاد هذا الإيقاع، فيلاحظ تكرار جملة البدء "ما بين" وكذلك حرف العطف (الواو) ثم التوازي الصوتي بين كلمات (الدمع/ القهر) كل هذا خلق لونًا من ألوان الإيقاع.

---

(١) يقول الدم العربي، ص٤٣



وعلى هذا فيمكن القول إن الشاعر لجأ إلى التدوير في أبيات قصيرة واستطاع إيجاد حل لمشكلة الإيقاع التي ربما تنتج عن التدوير، وذلك بوسائل فنية كالتكرار أو التوازي والتماثل الصوتي.

ويمكن أيضا تأكيد ذلك من خلال هذا النموذج من قوله[1].

١. كانت حبة رمل تغفي، تائهة في قلب الصحراء.

٢. تلفحها الشمس

٣. ويقتلها البرد

٤. وتطمسها الأقدام السارية بليل البيداء.

٥. تتلاصق في وحدتها،

٦. وتنقب في حبات الرمل الأخرى،

٧. تسأل عن سر يطوى في بطن الغيب،

٨. وعن أنباء.

٩. ماذا يحمل هذا اليوم القادم بعد زمان القهر،

١٠. وطول الجدب،

١١. ووجه الوحشة والظلماء.

يلاحظ انتهاء التفاعيل في الأسطر (١، ٤، ٨، ١١)، ونهاية التفعيلة مرتبطة بظهور حرف الروي (الهمزة) في كلمات (الصحراء، البيداء أنباء، الظلماء)، وهذا يؤكد أن كل سطر شعري تطول تفعيلاته حتى تصل إلى سطرين أو ثلاثة أسطر أو أكثر حتى تنتهي التفعيلة، وهي بمثابة الوحدة الشعورية الواحدة، وفيها تنتهي التفعيلة وتظهر القافية

---

(١) قصيدة حبة الرمل، ديوان يقول الدم العربي، ص٦٩.

ويلاحظ أن الشاعر يستخدم كل الوسائل لإيجاد الإيقاع حتى لا ينصرف المتلقي عن تجربته. فيلجأ – في المقطع السابق مثلا – إلى استخدام الفعل المضارع في مطلع السطور الشعرية في (تلفحها، يقتلها، تطمسها، تتلاصق، تنقدب، تسأل).

ولو تأملنا الأبيات التالية، نجد الشاعر يستعمل التدوير استعمالا فنيًا، كما استعمله من قبل في النماذج السابقة، يقول:[(١)].

١. ويا منتهي غايتي.

٢. إن تمنيت أفقًا وضيئا.

٣. وفجرًا نديا.

٤. وعيشًا رضيا.

٥. وناديت، كنت الصدى في ندايا.

٦. ويقذفني اليوم للأمس.

٧. يقذفني الأمس للغد.

٨. أسبح، عبر فضائك.

٩. أرتاد أفقَ نجومك.

١٠. أسكب روحي على ضفتيك شظايا.

عند قراءة السطور الشعرية السابقة، يلاحظ أن نهايات التفاعيل الموجودة بها مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالقافية، فانتهاء تفاعيل السطر الشعري موجود في السطور (٢، ٣، ٤، ٥، ١٠) ويلاحظ أن السطر الشعري ظل محتفظًا بنهاية تفعيلته، مادام محافظًا

---

(١) في انتظار ما لا يجيء، ص٩٨.

على حرف الروي الموجود في كلمات (نديا/ رضيا/ ندايا / شظايا) وكذلك (وضيئا[١]) ثم تأتي السطور من (٦ إلى السطر ١٠) سطور شعرية متصلة التفاعيل/ مدورة. ولكن السطور المدورة هي وحدة نفسية وشعورية واحدة. فاتصلت تفاعيلها. ولكي يقبلها المتلقي ولا ينصرف عن إيقاعها لجأ الشاعر إلى استخدام التكرار فيها. فيكرر (يقذفني) مرتين وكذلك (الأمس) مرتين. إضافة إلى وجود الفعل المضارع المبدوء بالهمزة أول الجمل الثلاثة الأخيرة في (أسبح / أرتاد / أسكب). كذلك تكرار (كاف الخطاب) في قوله (فضائك نجومك. ضفتيك).كل هذه الأشياء والوسائل. استخدمها الشاعر لإحداث إيقاع بديل. بدلا من الإيقاع المختفي باتصال التفاعيل خلال السطور واختفاء حرف الروي من تلك السطور أيضًا.

وبعد دراسة ظاهرة التدوير عند فاروق شوشة يمكننا تسجيل عدة نتائج أهمها:

١. أن ظاهرة التدوير موجودة - بكثرة - في شعر فاروق شوشة شأنه في ذلك شأن الشعراء المعاصرين. بحيث إننا قلما نعثر على قصيدة تخلو من التدوير باستثناء الشعر العمودي.

٢. يلجأ فاروق شوشة إلى التدوير في سطور شعرية قليلة. بحيث لا تزيد عن خمسة أسطر إلا نادرًا. وهو في هذا يخالف بعض الشعراء الذين يكتبون القصيدة المدورة.

٣. يستخدم الشاعر هذه الظاهرة لهدف موسيقي يرتبط بفكرة ترسيخ الوقوف المعنوي بوقوف صوتي قوي. يتمثل في القافية التي تعد في الشعر العمودي

---

(١) كان يمكنه تخفيف الهمزة، فتصبح (وضيا) فتتلاءم مع القوافي الأخرى.

رمزًا لاجتماع الوقفين المعنوي والصوتي معًا. وقد أشار إلى هذا بعض الدارسين[١].

٤. يحاول الشاعر تعويض الإيقاع المفتقد نتيجة التدوير باستخدام بعض الوسائل الفنية كالتكرار أو التماثل الصوتي.

ثالثًا: القافية:

تعد القافية أحد المؤثرات الكبرى في تشكيل الإيقاع الشعري، ولذا كان اهتمام القدماء بها.

والمتفق عليه أنه ليس في الشعر الجديد نظام معين للقافية، فالمعروف أن القصيدة الجديدة لا توحّد روي الأبيات إلا في حالات نادرة، وأنها لا تخضعه لنظام رتيب، والمعروف أيضا أن الأضرب في السطر الشعري، في القصيدة الجديدة تتنوع دون نظام معين، وقد سجل النقد الحديث هذه السمة وعدها من سمات الشعر الجديد منذ عهد مبكر[٢].

ومع هذا الاتفاق شبه العام على أن التحرر من سلطة القافية، تعد سمة من سمات الشعر الجديد، فإن الشعراء يختلفون - كثيرًا أو قليلا - في مدى الحرص على الموافقة بين أواخر الأبيات، فبعض الشعراء يعتنون بالتوافق بين أواخر الأبيات[٣]. فنجد قصائد

---

(١) انظر: د. أحمد درويش، بناء لغة الشعر (مترجم) ص ٩٢ عند دراسته لقصيدة قطار الجنوب من ديوان لغة من دم العاشقين، كذلك د. مصطفى عبد الغني، البنية الشعرية عند فاروق شوشة ص١٢٥.

(٢) انظر، محمود أمين العالم، مجلة الآداب - بيروت، يناير ١٩٥٥، وكذلك بدر الديب في مقدمه ديوان "الناس في بلادي" لصلاح عبد الصبور ص١٦، ونازك الملائكة، شظايا ورماد " فقد تحدثت على أنها سمة من سمات قصائدها " وغيرهم من النقاد الذين تناولوا القافية خلال هذه الفترة المبكرة من تاريخ هذا الشعر. =
-أما الدكتور عز الدين إسماعيل فيرى أن القافية هي التنسيق الموسيقي لآخر السطر الشعري بما يتلاءم وموسيقي السطر ذاته، والقافية بهذا المفهوم قائمة في الشعر الجديد، فهي أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال إلى السطر التالي، انظر، الشعر العربي المعاصر /ص١١٣

(٣) هذا التوافق لا يخضع لنظام ثابت، فقد يتوافق بيتان أو ثلاثة، وقد يكون التوافق بين أبيات متوالية، وقد يعتني الشاعر بالتوافق ولكن على فترات متباعدة في القصيدة

موحدة القافية، والبعض الآخر لا يحرص على هذا التوافق فتأتي القوافي بلا ضابط، حتى نجد في القصيدة الواحدة بيتين أو ثلاثة فقط تتفق في القافية أو الروي.

وتلعب القافية دورًا مهمًّا في بناء القصيدة، فهي تحقق رابطًا نغميًّا بين أبياتها، إذ يشد التوازي الصوتي الموجود في نهايات الأبيات أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض. ولا شك في أن تلك النهايات المتشابهة تحمل - إلى جانب جرسها الصوتي – تقاربًا دلاليًا أي أن للقافية هدفين الأول إحداث الأثر الموسيقي[١] والآخر دلالي يبرز المعنى المعرفي والشعوري للمبدع داخل النص[٢].

وعند دراسة القافية في شعر فاروق شوشة ينبغي النظر إلى:

١. دراسة حروف الهجاء الأكثر ترددًا في شعره رويًا يقع في نهايات الأسطر الشعرية.
٢. دراسة أشكال القافية وتنوعها.

أولا: حروف الهجاء الأكثر ترددًا: -

يعتمد فاروق شوشة على إيقاع النهايات المتشابه، الذي ينتج عن تكرار حرف الروي خلال القصيدة... وفيما يتصل بحروف الهجاء الأكثر ترددًا في شعره، فإن دراستها تكون مبنية على أساس معدل تكرار الحرف الغالب في قصائده الشعرية، بمعنى أن القصيدة الواحدة يتردد فيها الكثير من الأصوات حروفًا للروي، ولكنَّ هناك حرفًا يكاد يكون مسيطرًا، وقد يتنازع حرفان على السيطرة على مقاطع النهايات.

---

(١) انظر، أوستين وراين، ورينه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي ص١٦٥، وما بعدها.
(٢) انظر، رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص ٤٦.

والجدول التالي يوضح أحرف النهاية في السطر الشعري لدى الشاعر:-

رقم	الحرف	عدد مرات وروده	صفة الحرف
١	النون	٧٨	مجهور
٢	الراء	٥٦	مجهور
٣	الميم	٤٤	مجهور
٤	اللام	٢٤	مجهور
٥	الهمزة	٢٠	(١)
٦	الدال	١٩	مجهور
٧	الكاف	١٣	مهموس
٨	القاف	١٣	مهموس
٩	الباء	١٢	مجهور
١٠	الياء	١٠	مجهور
١١	التاء	٩	مهموس
١٢	الفاء	٤	مهموس
١٣	الخاء	٤	مهموس
١٤	العين	٣	مجهور
١٥	الألف	٣	مجهور
١٦	الهاء	٢	مهموس
١٧ ١٨ ١٩	س /ض /و	مرة واحدة لكل حرف	مهموس / مجهور/ مجهور

(١) انظر، جدول القافية في الفصل الأول من هذه الدراسة.



من خلال قراءة الجدول السابق يتضح أن الشاعر استعمل في قافيته نحو ١٩ حرفًا من حروف الهجاء رويًا أي نهاية للسطر الشعري. ويمكن تسجيل عدة ملاحظات من خلال الإحصاء السابق:

١. إن أحد عشر حرفًا من بين الأصوات المستخدمة نهاية للسطر الشعري في شعر فاروق شوشة، أصوات مجهورة، وهي (النون، والراء، والميم، واللام والدال، والباء، والياء، والعين، والألف، والضاد، والواو) أي أن المجهور من الحروف في شعره يأتي بنسبة ٥٧.٩٪، في مقابل ٣٦.٨٪ للمهموس الذي اكتفى بسبعة أصوات فقط - هذا بخلاف الهمزة - وتمتاز الأصوات المجهورة بأنها أوضح في السمع من المهموسة، وهذا يعني أن شوشة يحرص على أن يكون إيقاع النهاية في شعره واضحًا ومميزًا في السمع، وهو في هذا يتفق مع أغلب الشعراء المعاصرين والقدامى الذين يتخذون من الأصوات المجهورة رويًا للأسطر الشعرية في قصائدهم.

٢. إن الأصوات الأربعة الأولى (النون، والراء، والميم، واللام) هي أصوات تشبه الحركات في أهم خاصية من خواصها وهي قوة الوضوح السمعي[١]، هذا إضافة إلى أن هذه الأصوات مجهورة، وهذا يؤكد أن إيقاع النهاية يتسم بالوضوح.

٣. إن الأصوات من الخامس حتى التاسع من الأصوات المستخدمة رويًا وهي (الهمزة، والدال، والكاف، والقاف، والباء) هي أصوات انفجارية شديدة

---

(١) انظر: د. كمال بشر علم اللغة العام ص ١٢٩، ص ١٣١، د. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية ص ٢٤.

وتتسم -إلى جانب شدتها - أنها تتبع بصوت خافت قصير عند النطق بها ساكنة(١) يميزها عن غيرها.

٤. تتفق نسب استخدام حروف الهجاء رويًا في شعر فاروق شوشة مع نتائج د. إبراهيم أنيس عند دراسته لنسب شيوع حروف الهجاء التي تقع رويًا(٢) في الشعر العربي، وإن اختلفت في البعض،وذلك على النحو التالي:

أ- الحروف الأربعة الأولى (النون، والراء، والميم، واللام) من أكثر حروف الهجاء شيوعًا في الروي، وفي هذا اتفاق مع نتائج د. أنيس.

ب- وحروف (الهمزة، والقاف، والكاف) من الحروف متوسطة الشيوع في الروي وهذا موضع اتفاق كذلك مع دراسة د. أنيس.

ت- وجاءت حروف (الياء، والتاء، والفاء، والحاء) من الحروف القليلة الورود رويًا في شعر فاروق شوشة، وفي هذا خلاف لنتائج د. إبراهيم أنيس.

ث- أما الحروف (العين، والألف، والهاء، والسين، والضاد، والواو) فهي حروف نادرة المجيء رويًا في شعره، وفي هذا أيضًا خلاف لما أورده د. أنيس في إحصاءاته عن أحرف الروي.

ج- تختفي الحروف (الثاء والجيم والخاء والشين والصاد والطاء والظاء والغين والذال والزاي) فلا تجيء رويًا في شعر فاروق شوشة.

ثانيًا: أشكال القافية وتنوعها:

تتعدد أشكال القافية في شعر فاروق شوشة، وذلك، في ظل الحرية الممنوحة للشاعر المعاصر في تشكيل السطر الشعري وفي بناء القصيدة، وقد تم رصد أشكال القافية الآتية

---

(١) انظر: د. كمال بشر المرجع السابق ص١١٦.
(٢) انظر: د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٢٤٨.

١. القافية الموحّدة:

وهي أن تكون جميع قوافي القصيدة متحدة الروي، وهذه القافية، تعد قليلة في شعره، إذ لم تتعد نسبة ٥.٧٪ من إجمالي التجربة الإبداعية، وتضمّ هذه القافية عشر قصائد هي قصائد تنتمي إلى الشعر العمودي، وهي:

١. يا طائري:[١] حرف الروي (الكاف).
٢. على المنحدر: (الراء)[٢].
٣. واحة عمري: (الهمزة)[٣].
٤. سمعت عينيك: (النون)[٤].
٥. صيفية: (الدال)[٥].
٦. البحث عن بداية: (الهمزة)[٦].
٧. سكن العبير (التاء)[٧].
٨. عابرة (اللام)[٨].
٩. كلاسيكية (القاف)[٩].
١٠. للعبير اختناق،[١٠].

ومن أمثلة تلك القصائد، قصيدة يا طائري، يقول فيها:

لماذا.. لماذا نفضت يديك ! وكنت عبرت السنين إليك.
وطوقت عمري بالأمنيات ووسدت حبى في ساعديك ؟

(١) لؤلؤة في القلب، ص ٧٢.
(٢) المصدر السابق، ص ٧٥.
(٣) المصدر السابق، ص ٧٧.
(٤) المصدر السابق، ص ٧٩.
(٥) هنت لك، ٥٦.
(٦) المصدر السابق، ص ٧٩.
(٧) الدائرة المحكمة، ص ٤٦.
(٨) المصدر السابق، ص ٥٧.
(٩) لغة من دم العاشقين، ص ٩٣.
(١٠) المصدر السابق، ص ١٠٥.

لماذا .. لماذا حطمت العهود وصنع يدى وغرس يديـك ؟

يلاحظ أن الإيقاع في تلك الأبيات ينبع من الداخل والخارج، وتلعب القافية دورًا موسيقيًا كبيرًا يمكن ملاحظته من تكرار حرف (الكاف) المسبوق (بياء) ساكنة.

ومن خلال هذا النوع من القافية برزت ظواهر موسيقية صوتية كالتصريع(١) جاء ذلك - مثلا - من خلال قصيدة واحة عمري يقول فيها:

شفتاى وعيناي نداء يا أعذب لحن وغناء

فيلاحظ أن العروض والضرب ناقصان، وهما على وزن فعلْ (/٠٠)

أو قوله في قصيدة للعبير اختناق:

أخرستني العيون والأحداقْ فكلامي الشرود والإطراقْ

فالشاعر لجأ لتغير عروض البيت ليلحقه بالضرب، حيث وقع "التشعيث(٢)" في (فاعلاتن) فحذف أول الوتد المجموع، فصارت التفعيلة بعد الحذف فالاتن = (مفعولن) والضرب مثلها، وهو تغيير بالنقص.

ومن الظواهر الأخرى التي وظفها الشاعر في هذا اللون من القافية ما يسمي بـ "التقفية"(*) وتعني تساوى كل من الضرب والعروض بلا زيادة ولا نقصان. ومن ذلك قصيدة على المنحدر يقول في مطلعها:

ما عاد يجدي أن نلوم القدرْ تطاير الحلم وجف الوترْ

---

(١) وهو أن يوازن الشاعر بين العروض والضرب وزنا وقافية، وهو إما أن يكون بالزيادة أو بالنقصان، وإلا فهو ليس بتصريع، بل هو تقفية.

(٢) التشعيث، هو علة غير لازمة، وهو حذف أحد متحركي الوتد فتصبح /٠/٠//٠ -- /٠/٠/٠٠، انظر، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٦٥.

(*) لا تتحقق التقفية بمفهومها الدقيق هنا إلا بتجاهل الأصل الافتراضي لتفعيلة (فاعلن) وهو (مفعولات) كما هي في وزن السريع داخل الدائرة. أما إذا راعينا هذا الأصل الذي تصوره الخليل، فإن (فاعلن)، نقصت عن (مفعولات)، وإذن فهي مصرعه بالنقص، وليست مقفاة.

عند اصطفاق النهر أحلامنا   لما تزل في مهدها تنتظر

فالقصيدة مكونة من أحد عشر بيتًا، وفي الأبيات ساوى الشاعر بين الضرب والعروض في القصيدة كلها، فكل منهما جاء على وزن (فاعلن)، وهو ما أضفى على الإيقاع نغمًا جديدًا يضاف إلى النغم الناتج عن التزام حرف الروي (الراء) الساكنة.

ويلاحظ عند استعمال الشاعر لهذه القوافي الموحدة، أنه يلجأ لاستخدام ألفاظ وعبارات وصور تراثية، وكأنه يحاكي القديم شكلا ولفظًا ومضمونًا وصورًا. ففي قصيدة مثل "كلاسيكية" يقول:

هذا صهيل الليالي في محابسها   وتلك حمحمة الأيام في الوتد

وأنت أسطورة في اليم غارقة   تشي بها فورة الأمواج بالزبد

ورشفة من شراب سائغ عذبت   تناقلتها يد الأقداح كالرصد

يلاحظ أن الشاعر يخلع عن كاهله ثوب المعاصرة، ليلبس العباءة القديمة من خلال ألفاظ (صهيل الليالي / حمحمة الأيام / الوتد / الزبد / رشفة من شراب سائغ / يد الأقداح) هذه الألفاظ والصور توحي بجو البداوة ورائحة التراث القديم.

٢. القافية المقطعية: -

وهي أن يلتزم الشاعر بقافية واحدة، لكل مقطع، وتتغير القافية تبعًا لتغير المقطع وهذا اللون من القوافي لا يوجد إلا في القصائد التي تتخذ من المقاطع شكلا لها.

وهذه القصائد وجدت عند فاروق شوشة في عشر قصائد فقط أي بنسبة٥.٧ ٪من إجمالي قصائد الشاعر، ولكن يلاحظ أن سبع قصائد منها، وردت في ديوان واحد وهو

"لؤلؤة في القلب"[1] أما القصائد الباقية فجاءت في ديوان "يقول الدم العربي"[2] وديوان "لغة من دم العاشقين"[3].

والمتأمل في قصائد المقطوعات يلاحظ أن حروف الروي المستعملة في تلك القصائد نحو (١٥) حرفًا من إجمالي عدد الحروف المستعملة رويًا في شعر فاروق (١٩). أي أن حروف الروي في تلك القصائد استحوذت على ٧٩٪ من تلك الحروف. وقد اختفت تمامًا من حروف الروي في هذه القصائد كل من (الفاء، والعين) وظهرت اللام على استحياء في قصيدة خطوط في اللوح.

ففي قصيدة – كلمات لا تنسى – يقول:[4]

كلمات تولد في الشفتين وتغفو في أعماق القلب
كلمات تصنع أيامي، تكشف لي أبعاد الغيب
تحكي لي ما طعم الشكوى، ترسم لي لون الأشواق
والصمت يظلل روحينا، والفرحة تغفو في الأعماق
ونروح نغيب مع النجوى، وتهدهد سمعينا الهمسات
كلمات سكنت في قلب لن ينسى دفء الكلمات

يلاحظ أن الشاعر التزم عدد التفاعيل في السطر الشعري، ولكنه لم يلتزم بالقافية الموحَّدة خلال الأبيات كلها، إنما التزم بها وفق نظام خاص حددته طبيعة التجربة

---

(١) انظر، ديوان "لؤلؤة في القلب" قصائد: لحظة لقاء، لؤلؤة في القلب، لماذا، أنا أنت، أنا إليك، كلمات لا تنسى، هل تذكرين.
(٢) انظر، قصيد موكب الشهداء.
(٣) انظر، قصيدة خطوط في اللوح، وكذلك رومانتيكية.
(٤) لؤلؤة في القلب، ص ٦٧

الشعرية. فنراه يستعمل "الباء" في (القلب/ الغيب)، والقاف في (الأشواق/الأعماق) و"التاء" في (الهمسات/ الكلمات).

وفي قصائد أخرى يلجأ الشاعر إلى تغيير القافية تبعًا لتغيير المقطع. ويصحبه أيضًا تغيير في عدد تفاعيل البيت مثل قصيدة " أنا ... أنت "(١).

من جديد ندق باب هوانا　　ونرى الكون عُشّنا وصبانا

ونعيد الحياة حلمًا نديا　　مثلمًا كانت الحياة وكانا

من جديد يعود صوت الأماني　　وتعيد الدروب وقع خطانا

كيف أنساك يا تميمة عمري　　سحر عينيك يقهر النسيانا

***

لا تقل كان وانقضى　　إنما نحن ما مضى

نحن ذكرى توسدت　　خافقينا فأغمضا

يلاحظ انتقال الشاعر من قافية إلى قافية أخرى، ثم انتقاله من عدد التفاعيل السداسية في الجزء الأول للمقطع إلى عدد أقل في البيتين الأخيرين. وهذا يمثل طول الدفق الشعوري وإيقاعه بما يعكس غرض الشاعر بدقة.

ولاشك أن هذا اللون من التشكيل الشعري يبدو قريبًا من الشكل الشعري لدى مدرسة المهجر، ولدى كثير من أعلام مدرسة الديوان وجماعة أبوللو.

(١) لؤلؤة في القلب، ص ٦١.

٣. القافية المتغيرة:

استطاع فاروق شوشة أن يمزج في القصيدة الواحدة بين شكلين مختلفين، وهذا على مستوى بعض القصائد، فتكون القصيدة على جزأين الأول منها يأتي على الشكل العمودي ويحتوي على سماته، من التزام بعدد واحد للتفاعيل في الأبيات، إضافة إلى اتحاد القافية ثم يأتي الجزء الآخر منها يختلف في شكله وسماته، فيتخذ من القصيدة الحديثة شكلا، ولا يلتزم الشاعر فيها بقافية، ولا يلتزم عدد التفاعيل في الأبيات والقصائد التي تمثل هذا النوع لا تتعد ثماني قصائد[1]، تمثل نسبة ٥.٤٪ من إجمالي التجربة الشعرية لدى الشاعر

ففي قصيدة شمس الله في قرطبة يقول فاروق[2]:

فوق الثرى العاطر في قرطبة الوديعة المزينة

رأيت نور الله ينداح على أفق كنسية ومئذنة

شاهدت آي الله تترى، فتذوب عثرات الأزمنة

ويسير هذا المقطع على هذا الشكل، عدد تفاعيل ثابت في كل سطر مع التزام الشاعر القافية في هذه السطور، ثم يأتي المقطع الثاني فيقول:

مازال في المحراب من صدى زمانه الذي ولى أذان

ترتج دون وقعه الجدران، يهتز الزمان والمكان

وتستدير ملء صحنه المضمخ العطور مقلتان

ويستمر الشاعر في هذا المقطع على هذا الشكل، وهو الشكل العمودي بسماته المعروفة ثم يأتي المقطع الثالث فيقول:

---

(١) انظر: قصيدة شمس الله في قرطبة من ديوان "في انتظار ما لا يجيء" وقصيدة "موعدك الآن" من ديوان هنت لك، وقصائد: قطرتا سلام، في الليل، كلمات للعار، كلمات مرتعشة، من سفر أيوب من ديوان إلى مسافرة وخطوط في اللوح من ديوان لغة من دم العاشقين.

(٢) في انتظار ما لا يجيء، ص ٩٣.

ألمح حجرًا يبكي

أطلالا تعول في وقفتها الأسطورية

لحنا كعزيف الجن يدمدم بين تخوم الربوة

والجسر المهجور

أسمع هسهسة وشجونًا، مازالت حيرى مغتربه

في قاع النفس تثور

فيلاحظ على هذا المقطع التغير الكامل في الشكل والقافية والوزن هذا التغير من شأنه إثارة المتلقي، وجذب انتباهه، إضافة إلى الضرورة الفنية التي يمليها النص. فالتغيير الجذري الذي وقع بين زمانين مختلفين لابد أن يواكبه تغيير في الشكل الفني والإيقاع داخل النص، وهو ما حدث بالفعل، وبعد المقطع الثالث، يعود الشاعر إلى الشكل العمودي مرة أخرى في المقطع الرابع والأخير.

٤. القافية في الشكل الجديد :

تتخذ القافية أشكالا متعددة في شعر فاروق شوشة، وذلك في الشعر الذي يتخذ شكلا مغايرًا للقصيدة القديمة، ويمكننا حصر أشكال القافية في أنواع أهمها:

أ - القافية المتتابعة : -

وهي تلك القافية التي تتردَّد في النص كله، فتسجل نسبة مرتفعة بالقصيدة، ولكنها لم تصل إلى نسبة القافية الموحدة، فهي أعلى من نسب القوافي الأخرى التي ظهرت في النص. وهذا اللون من القوافي يوجد بكثرة في شعر فاروق شوشة وخاصة في دواوينه الأولى(١).

---

(١) انظر: مثلا قصائد الديوان الأول والثاني.



ويمكننا توضيح ذلك من خلال هذا المقطع من قصيدة ويجيء شتاء[1] يقول فيها:

في قلب الليل العاري ينفجر شتاء

معتل الخطوة، ممرورًا

يأتينا اليوم على استحياء

أطول من كل عذابات العمر المحزون

أثقل من عبء التذكار، ومن قاع الذكرى الشوهاء

أفدح مما ضاع، ومما فات

وظل حبيسًا في الأحشاء

ويجيء شتاء

يتلاصق وهمانا

تتعانق روحانا

تتجمع في أوتار الأعماق دماء

يتماوج فينا نبض الشوق.. تتداخل فينا الأصداء(*)

يتزاحم فينا وهج الدفء

وتنطق في شفتينا الأشياء

تبحث عن مأوى.. وغطاء

يلاحظ في السطور السابقة هيمنة الهمزة على القافية من خلال كلمات(شتاء/ استحياء/ شوهاء/ أحشاء/ شتاء/ دماء/ أصداء/ أشياء/ غطاء) رغم وجود قافية أخرى

---

(١) انظر: الأعمال الكاملة، ص ١٦٢.

(*) الواو زائدة وتجعل الوزن مضطربًا.

ظهرت على استحياء وهي (النون). ويلاحظ على المقطع أن الإيقاع لم ينتج من هيمنة (الهمزة) فقط على السطور، إنما لجأ الشاعر إلى أشياء أخرى، فلجأ -مثلا- إلى التوازي الصوتي في كلمات (أطول/ أثقل/ أفدح). (يتلاصق وهمانا/ تتعانق روحانا). (يتماوج فينا/ يتزاحم فينا/ تتداخل فينا) فالشاعر على الرغم من سيطرة القافية على المقطع سيطرة بارزة. فإنه لجأ إلى وسائل أخرى لتحقيق الغنائية الموسيقية في النص

ويمكننا أيضا ملاحظة تلك القافية المتتابعة من خلال نص آخر، في قصيدة دعوني أؤجل حزني[1] يقول:

هو الوقت

ما بين عينيك والدمع

ما بين صوتك والقهر

ما بين فرحتنا ... والختام

وموعد حزن، نؤجله كل عام

ونخشاه

نحمله في الحنايا

يجلله خجل، واكتتام !

هو الوقت

ساعة دوى النذير

وفي القلب أغمد حد الحسام

لقد آن للشمس أن تستريح

---

(١) يقول الدم العربي، ص ٤٣.

وأن يتلبَّد وجه الغمام

وللحلم أن تتلاشى رؤاه

ليفصح عن وجع لا ينام

يلاحظ أن القافية في هذا المقطع، تسيطر عليها "الميم" الساكنة سيطرة شبه تامة وذلك من خلال الكلمات (الختام/ عام/ اكتتام/ حسام/ غمام/ ينام).

فالميم الساكنة التي التزم الشاعر بها في النص، أعطت المقطع دفعًا موسيقيًا مؤثرًا هذا التأثير، لم يكن وليد القوافي الظاهرة فقط، إنما نتج أيضًا عن استخدام الشاعر لوسائل صوتية أخرى، كالتكرار في جملة (ما بين) ثلاث مرات، وجملة "هو الوقت" مرتين، وكذلك وجود التكرار الصوتي بين الحروف في (نحمله في الحنايا/ يجلله خجل/ أغمد حد الحسام/ آن للشمس أن).

وعلى هذا يمكن القول إن الشاعر عندما يلجأ لتغيير القافية، فإنه يستخدم ألوانًا فنية أخرى من شأنها خلق الإيقاع الموسيقي المؤثر في المتلقي، إضافة إلى دلالتها الفنية في نقل الشعور والأحاسيس من المبدع إلى النص، ثم من النص إلى المتلقي.

ب - القافية المتناوبة:

في هذا الشكل تتردد عدة قواف على امتداد القصيدة، يتنازع بعضها في السيطرة على نهايات السطور الشعرية، وتظل القوافي الأخرى مكتفية بالحضور والتردد هنا وهناك فالقافية في هذا الشكل ليست واحدة إنما هي متعددة، قد تتابع وتتوالي أحيانا، وقد تتداخل أحيانًا أخرى، ويعد هذا الشكل من أوسع أنواع القافية في شعر فاروق شوشة ومن أمثلته قصيدة "بشرنا ثم تصوفنا"[1].

(١) في انتظار ما لا يجيء، ص ٤٦.

مكانك الوثير .. لا تبدلي ولا تغادرى

في الزمن المجنون بالتغيير كل آن

تماسكي واتئدي

واستمسكى ولا تفرطي ولا تداوري

فالصاحب الأمين خان

وكلنا من كأس غيره رشف

ما ضرّ لو تشابكت أنسابنا

واختلطت أصلابنا

وغاض من عيوننا ومن جباهنا ماء الشرف

تماسكى، فليس موعد الشتاء بالبعيد

يطرحنا على مدارج الثرى

مرتعشين، شاحبين، حالمين بالجديد

في هذا المقطع، تتنازع عدة أحرف فيما بينها على السيطرة والهيمنة على القافية ولكن كل حرف يفشل في تحقيق هدفه، فتظل هذه الأحرف واضحة وبارزة، فلاحظ مثلا (تغادري/ تداوري)، (آن/ خان)، (رشف/ شرف)، (البعيد/ الجديد).

هذا الإيقاع الخارجي، إضافة إلى الإيقاع الداخلي المتمثل في تكرار فعل الأمر - مثلا يميز النص بانسيابية تعمل على تهيئة المتلقي لقبول الرسالة الشعرية، فضلا عن مشاركته في الانفعال وإنتاج المادة الفنية.

وفي قصيدة "جلوة ليل"[1]:

يذكرك القلب ولا ينساك

يا نجم الليل المتوحّد

لا تغلق بابك في وجهي

فأنا ملهوف للقاك

لا تبعد طيفك عن أفقي

فأنا أنتظر عطاياك

يا وجه الليل المتفرّد

يا صوت الليل المتردّد

يا حزن الليل المتجدّد

الأرض حدود لمراياك

والنفس وعاء لحكاياك

يا نبع الرؤيا والإلهام

وجناح الجلوة والأنسام

ونداء الشوق المتبدّد

إني والعمر على بابك

ظمأ موصول

والفيض الغامر يدعوني

لهوىً مأمول. ....

---

(١) يقول الدم العربي، ص ٨٥.

يلاحظ في المقطع السابق ظهور أكثر من حرف يحاول السيطرة على القافية. فهناك (الكاف) في (ينساك/ لقاك/ عطاياك/ مراياك/ حكاياك. ..)، وهناك (الدال) في (متوحد/ متفرد/ متردد / متجدد/ متبدد. ..)، وهناك حرف (الميم) في(الإلهام والانسام) وهناك أيضا حرف (اللام) في (موصول/ مأمول). هذه القوافي النوعة، إضافة إلى قصر السطر الشعرى، وكذا التوازى الصوتي في الكثير من تلك السطور الشعرية، وكذلك التكرار الذى لجأ إليه الشاعر، إضافة إلى طبيعة الوزن الشعري (المتدارك) وسرعته، أدى كل ذلك إلى وضوح النغم الموسيقي المؤثر، إضافة إلى الكلمات المستمدة من المعجم الصوفي أمثال (الرؤيا، الإلهام، النفس، الظمأ، موصول، هوى، القلب) وهي كلمات لها إيقاع خاص داخل النفس.

وعلى هذا فقد ساعدت القوافي المتناوبة [(١)] في نقل الشحنة الشعورية من الشاعر إلى المتلقي، وذلك بنقله من حالة إلى حالة، ومن نغم وإيقاع إلى نغم وإيقاع آخر، وهذا يجعل المتلقي في حالة حضور دائم مع النص ولا يغادره إلى غيره.

ج - القافية المرسلة : -

يقصد بها عدم وضوح القافية في القصيدة، وخفوت نغمها بشكل عام، وهذا لا يمنع من وجود حرف روى واحد قد يتكرر، ولكن يكون التكرار على فترات متباعدة، فيكون غير ملحوظ وعلى هذا فإن حرف الروي يكاد يكون مختفيًا من النص، وتبدو هذه القافية بكثرة- في دواوين الشاعر الأخيرة، ففي قصيدة "طائر الصباح والمساء"[(٢)] يقول:

---

(١) انظر: قصيدتي اعتذار، والكلمة، من ديوان "هنت لك" على سبيل المثال.
(٢) سيدة الماء، ص٩٤. (*) بالبيت كسر عروضى

هل آثر الرحيل حين أُحمد الصمتْ !

وطاشت السهام في أيد يهمو .. مصوّبه

إلى مواطن الصفاء والجمال !

تصيد طائر الصباح والمساء

وتقتل انبلاجة الضياء

في عيون الطيبين الوادعين *

وتملأ الفضاء بالعدم

فأين جلوة الزمن ؟

وأين فورة اللحن الشجيّ

وانطلاقة النغم ؟

فالشاعر في هذه القصيدة يتذكر رحيل الموسيقار محمد عبد الوهاب، وفيها قد لجأ إلى القافية المرسلة، وحاول إخفاء حرف الروي، وكان ذلك بقصد فني إذ إن حرف الروي يعطي القصيدة طابعًا موسيقيًا وغنائيًا، وهو يريد إثبات موت الغناء والموسيقى بموت عبد الوهاب، فلمْ يجد إلا إخفاء حرف الروي حتى يختفي النغم الموسيقي الظاهر من النص. وإذا اختفت الموسيقية بالنص أصيب النص بالجفاف والبرود؛ لأنه افتقد أهم عنصر من عناصر جودة النص الشعري، ولذا لجأ الشاعر إلى أساليب تسهم في خلق نغم يضيء الطريق أمام المتلقي.

من هذه الوسائل - مثلا - استعمال الخبن في التفاعيل، فالمقطع السابق يحتوي على ٢٨ تفعيلة، جاءت أكثر من (٢٣) تفعيلة منها مخبونة (حذف الثاني الساكن)

كما لجأ الشاعر إلى (تسكين) الحرف الأخير من السطر الشعري في (الصميم مصوبه/ الجمال/ المساء/ الوادعين..)، وفي المقطع - أيضًا- استخدم الشاعر حرف الألف بكثرة في (طاشت/ السهام/ مواطن/ الصفاء/ الجمال/ طائر/ الصباح/ المساء انبلاجه/ الضياء. .....).

كل هذه الوسائل أعطت النص نوعًا من النغم الممزوج بالحزن، فيستطيع المتلقي متابعته والامتزاج به.

ولو أخذنا مثالا أخر من قصيدة "يقول الدم العربي"[1] يقول فيها:

وجهي سحابة يُتم
تعشش في كل بيت
وتترك بعض عناكبها في تراب الملامح
وجهي الذي يتشكل في كل حال
ويلبس أقنعة لا تبوح
وينظر في رحم الغيب
ماذا تجن الغيوم ؟
وماذا تقول البروق ؟
وماذا تخبئ عاصفة في العروق ؟
ودمدمة في الرءوس
وأشبهت الليلة البارحه !

---

(١) يقول الدم العربي، ص ٧

المقطع تسيطر عليه ملامح الأسى والحزن، ولذا أخفى الشاعر القافية. فالحالة النفسية والشعورية التي تسيطر عليه لا تسمح بالغنائية المفرطة، ومع ذلك لجأ الشاعر كعادته - إلى وسائل فنية تحاول تعويض النغم المفقود نتيجة غياب القافية. فلجأ إلى التكرار في كلمات (وجهي) مرتين وحرف الجر (في) ست مرات. وأداة الاستفهام (ماذا) ثلاث مرات، كما لجأ إلى تثبيت تفعيلة نهاية السطر الشعرى، وخاصة في الأسطر الأخيرة وفيها التزم الشاعر في نهاية السطر بالقبض (حذف الساكن الخامس) فتنتقل (فعولن) إلى (فعول) وذلك من شأنه إيجاد نغم ثابت رغم اختلاف حرف الروي.

ويمكن أيضًا ملاحظة هذه القوافي المرسلة في العديد من القصائد مثل:
"هلوسة"(١)، البحث عن مأوى(٢)، رحيل النوارس(٣)..... وغيرها.

تكشف دراسة القافية في شعر فاروق شوشة عن عدة حقائق أهمها:

١. تلعب القافية دورًا رئيسًا في البناء الشعري لدى الشاعر، فهو لم يتخل عنها حتى أواخر أعماله، وإن تخفف منها في أعماله الأخيرة.
٢. في حالة عدم التزامه بالقافية، يلجأ الشاعر إلى وسائل فنية أخرى في محاولة منه لتعويض النغم، حتى لا يفقد بناؤه الشعري التجانس الصوتي والبناء الموسيقي اللذين يسيطران على المتلقي.
٣. عندما يلتزم فاروق شوشة بالقافية، وتتخذ شكل التوحد وذلك في الشعر العمودي، فإنه يستعمل الألفاظ القوية، والصور البدوية. وذلك من شأنه

---
(١) هئت لك، ص ١٦
(٢) المصدر السابق، ص ٤٥
(٣) سيد الماء، ص ٧٧

عودة القصيدة إلى الماضي شكلا وصورًا وألفاظًا، وكذلك عودة المتلقي إلى تلك البيئة فيعايشها وتعايشه.

٤. مازج فاروق بين شكلي القصيدة، فجاءت بعض قصائده، تتخذ الشكل العمودي والشكل الحديث معًا، وذلك من شأنه السيطرة على القافية في جانب، وإطلاقها في الجانب الآخر، كما استخدم نظام المقطوعات التي تتغير القافية فيها، مع كل مقطع. هذا المزج وكذلك اللجوء إلى نظام المقطوعات يؤديان إلى خفوت الرتابة الإيقاعية لدى المتلقي، ويعملان على إثراء النص نتيجة استخدام وسائل فنية جديدة.

رابعًا: الجناس: -

الجناس أو المجانسة لغة هي المشاكلة والمشابهة[١] واصطلاحًا يطلق على لون بلاغي لفظي به تتفق الكلمتان في اللفظ وتختلفان في المعنى[٢].

ولقد أظهرت دراسة القافية في شعر فاروق شوشة، اهتمامه الكبير بالجانب الصوتي والتشابه والتوازي بين الحروف، حتى أصبح هذا الجانب يلعب دورًا أساسيًا في بناء القصيدة لديه. فقد وجه الشاعر كل طاقاته الفنية والإبداعية واللغوية لتحقيق هذا التوازي والتماثل، حتى يحقق النغم الموسيقي فيسيطر على المتلقي دون أية رتابة أو ملل

والمتأمل لشعر فاروق شوشة يجده قد أولى الجناس اهتمامًا كبيرًا. فقلما خلت قصيدة منه، وذلك باستثناء الديوان قبل الأخير "سيدة الماء" الذي تخلى فيه الشاعر عن هذه الظاهرة[٣] إلى حد ما، إذا ما قورن بالدواوين السابقة.

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، (جنس).

(٢) انظر: مجدي وهبة، معجم المصطلحات، ص ٢٦٩، وكذلك إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر ص ١١٥، وإبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص ١٢٤.

(٣) كان هذا الديوان بمثابة تجريب وتجديد في مجالات عدة، ففيه مازج لأول مرة بين البحور بطريقة جديدة لم نعهد بعضها ، وفيه أهمل – إلى حد ما – الجناس.

ويمكن دراسة الجناس من خلال عدة محاور:

١- جناس القوافي. ٢-جناس الحشو ٣-جناس الحشو والقافية

١ - جناس القوافي:

الكلمات المتشابهة صوتيًا وتشكل لبنة في بناء النص لا يقصد بها الجانب الموسيقي فقط، إنما تقصد لإحداث الأثر الموسيقي، واستكمال دائرة الدلالة، ومن خلال الأمثلة الآتية يمكن توضيح ذلك ففي قصيدة "ترنيمة النور"(١) يقول:

يا ضياء يتجلى

وشعاعًا قد أهلا

ها.. فؤادي يتملى

فاستبق أهلا فأهلا

يا رحيقًا يتقطر

ونداء يتعطر

ها.. فؤادي يتنور

بضياء قد أطلا

في المقطع السابق اعتمد الشاعر اعتمادًا كليًا على الجناس من خلال الكلمات (يتجلى/ يتملى)، (أهلا / أطلا)، (يتقطر، يتعطر، يتنور)، فالشاعر يترنّم للنور في القصيدة، وهو ما صرح به في العنوان، وهذا الترنم يتلاءم معه التماثل الصوتي، والجناس واستخدام الجمل القصيرة، وكل منهما متحقق خلال المقطع. فقد أدت الجمل القصيرة والتماثل الصوتي والجناس إلى الغنائية الموسيقية التي تتلاءم مع ترانيم الشاعر في

(١) يقول الدم العربي، ص ٨٣.

القصيدة، فكان الجناس مقصودًا ليس فقط للجانب الإيقاعي إنما لاستكمال الدلالة في النص.

ويمكن ملاحظة ذلك في قصيدة "الليل موعدنا" يقول:(١)

ومادام في القلب صوت يُردَّد

وفي مقبل العمر عمر تجدَّد

فأهلا، وإن لم تجئ يا صباح

وأهلا

وإن جئتنا

يا رياح

الشاعر يتحدث إلى محبوبته معاهدًا إياها على دوام الحب والوصال مادام في القلب نبض ومادام في العمر بقية. فيلاحظ بالمقطع أن الشاعر استخدم الجناس في (يردد/ تجدد) فالكلمتان منتميتان إلى حقل دلالي واحد وهو التردد. فلجأ الشاعر إلى تكرار/ حرف (الدال) ثلاث مرات، وهو ما يؤكد دوام الاتصال والتجدد بين الشاعر ومحبوبته، إضافة إلى أنه يخاطب محبوبته. فهو في مقام غناء وسعادة، فلجأ للجناس الذي يؤدي مقصوده. وفي قصيدة أخرى يقول(٢):

متجه أنت........

ولا تدرى أيان تكون!

فتخيّر أرضًا وطريقًا

(١) يقول الدم العربي، ص ٧٩.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٦.

وتخيّر عمرًا ورفيقا

وتخيّر شجنًا وحريقا

وتخيّر سجنك أو منفاك

فالأرض منافٍ وسجون

العمر يهون . ... والموت يهون . ..... والحلم الغائب ليس يهون

يلاحظ اعتماد الشاعر على التماثل الصوتي والجناس في كلمات (طريقًا/ رفيقًا حريقًا) فالمقطع يتحدث عن عالم الواقع حيث تتساوى فيه الأشياء، وتختلط فيه الأوراق. ولذا يتوجّب علينا الاختيار فهو المحدّد لهذا المستقبل، لذا كانت الوصية باختيار الطريق الصحيح المؤدى للحرية، وضرورة اختيار الرفيق، فمعه يتحقق العمر الذي نحلم به (الحرية). والشاعر في تلك اللحظات يشد على أيدي الرفاق، فيوصى باختيار الطرق الصعبة، الكفاح/ الحريق فهي سبيل الحرية، ولو أدى ذلك إلى السجن أو المنفى. فالواقع الذي نعيش فيه والأرض التي نحيا عليها ليست سوى منفى أو سجن كبير، فكل شيء يهون، العمر، الموت، ولكن حلمنا بالحرية ليس يهون.

يستخدم الشاعر التوازى الصوتي، والجناس، والجمل القصيرة. وتؤدي هذه الأشياء إلى استكمال دائرة الدلالة المقصودة، إضافة إلى إثارة المتلقي من خلال الجرس الموسيقي المؤثر، فتؤدي هذه الإثارة إلى متابعة المبدع فيما يقول.

وفي قصيدة هئت لك يقول(١):

يا من يغريه الوقت وتدفعه الساعة

يتلصص حوله

(١) هئت لك، ص ١٤

كي ينأى عن زمن هالك

أو طعنة لص فاتك

ولى زمن النفط

وجاء زمان القحط

وصار القرصان مظله!

الشاعر يجانس بين (النفط/ القحط) كي يعبّر عن شدة المخالفة ومعاكسة الأشياء التي تتبدّل وتتغيّر. ومما ساعد على الانتباه إلى هذه المخالفة قوله (ولي. جاء) والفاعل لكل منهما ثابت (الزمن)، وإن لحقه بعض التغيير.

وعلى هذا فيمكن القول إن الفعل متغير، والفاعل لم يتصف بالثبات الكلي فكانت النتيجة التغير الكامل من نفط إلى قحط.

وعلى هذا يمكننا القول إن الجناس في تجربة فاروق شوشة لا يقصد لإحداث الغنائية الموسيقية فقط، إنما له جانب دلالي كبير في إظهار المعنى المقصود.

٢ - جناس الحشو:

لم يقتصر فاروق شوشة على الاهتمام بنهايات الأسطر الشعرية (القافية) فقط إنما تعداها إلى الحشو، مدركًا أن الاهتمام بالقمة لابد أن يبدأ من القاعدة، ولهذا أوْلى فاروق الحشو عناية خاصة حتى يحقق الغنائية المطلوبة ويهيئ المتلقي للاستجابة الدلالية، ومن هنا كان الجناس في الحشو، ومن أمثلة ذلك قصيدة "هئت لك" يقول فيها [(١)]:

---

(١) هئت لك، ص ١٤.

والموت مسافة بوحْ

ومساحة جرحْ

وفُجاءة رحلة

جزر تتباعد في ثبج الطوفان

الشاعر يجانس في الحشو من خلال كلمتي (مسافة/ مساحة). فضلا عن التماثل الصوتي في (بوح/ جرح). فالجناس يحقق أن للموت ازدواجية. فهو مسافة بوح يتحقق من خلاله اعترافات النفس الداخلية دون كذب ومواربة. وهو أيضًا - الموت - يترك مساحة واسعة من الجراح الدامية للأهل والأصدقاء. . هذه الازدواجية حققها الشاعر بالجناس حتى يرسخها لدى المتلقي. فجاء بجملة فنية من خصائصها التأثير. فضلا عن غنائيتها.

ويمكننا أيضا الانتباه إلى الجناس في الحشو من خلال قوله[1]:

من أي قاع سحيق سوف نبتدئ ..... وكلما لاح نجم راح ينطفئ

الشاعر يجانس في الحشو من خلال كلمتي (لاح/ راح). وهو في القصيدة يتحدث عن الوحدة العربية التي توأد قبل ميلادها. فهي كالنجمة إذا لاحت راحت تنطفئ. فالجناس حقق السرعة في الاختفاء. فهي لم تبزغ ولم تتحقق بعد. إنما بدت ملامحها في الأفق. ومع ذلك راحت في الانزواء والانطفاء. فالجناس في البيت حقق الدلالة المعنوية - في سرعة الانطفاء - وحقق الناحية الموسيقية الغنائية للمتلقي.

ومن جناس الحشو -أيضًا- قوله في قصيدة الرحيل[2]:

(١) المصدر السابق، ص ٧٩

(٢) الأعمال الكاملة، ص ١٥٧

اشتقت يا صحاب أن أكون واحدًا من الذين يملكون

حظ يومهم من المرح

وحظ ليلهم من الشطاره !

العابرين كل ساحة ومعترك

الناهشين كل حرمة وعرض

المالئين العين في جساره

....

وأتقنوا التصريح والتلميح والإشاره!

الشاعر يجانس في المقطع داخل الحشو بين كلمتي (التصريح/ التلميح) فهو ينعى حظه أنه جاء في هذا الزمن الذي لا يقدر الأشياء، فتمنى أن يملك حظ يومه من الشطارة ويتقن كل الفنون حتى يحقق حظه المفقود، وكأن الحظ لا يسير إلا مع من يتقلب على كل وجه ولون، فيصرح تارة، فإن لم يستطع فيلمح تارة أخرى، فإن لم يستطع فيشير تارة ثالثة هذه الأشياء تحتاج إلى مؤهلات يفتقدها الشاعر، لذا كان حظه مفقودًا.

ومن جناس الحشو أيضا قوله في قصيدة "باسم الكلمة"(١).

وطوّفت تغوص في معابر السنين

تلاحق الذي مضي. ......

تستشرف القادم من نهارنا. ..

وتجرف الحدود والسدود والركام

السندباد عاد في ضميرنا. ..

---

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢٠٩.

الشاعر يستعمل الجناس في (الحدود والسدود). فضلا عن التماثل والتوافق الصوتي في (السندباد عاد). فهو في المقطع يوضح أهمية الكلمة وقوة تأثيرها فلم يستطع أحد أن يقف في طريقها، ولم يستطع أي سد أن يعرقل مسيرتها، وقد لعبت الحروف (دود) المكررة في الكلمتين موضع الجناس دور الحواجز القوية. ولكنها لم تفلح في إيقاف قوة الكلمة. فإذا بالكلمة تجرف الحواجز والقيود أمامها. حينئذ نستطيع القول بأن السندباد عاد من رحلاته العجيبة محملا بالطرائف والغرائب، بعد افتقاده سنوات وسنوات. ولكن عودته الآن إنما هي عودة في ضميرنا.

٣ - جناس الحشو والقافية:

لم يقتصر الجناس على القافية، أو الحشو فقط، إنما تعدى إلى نوع ثالث وهو أن يجانس بين كلمة في الحشو وكلمة القافية، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة "مملكة الغسق"(١).

ليس في خارطة الدنيا مكاننا

وليس في صحائف التاريخ موضع لنا

نُدور خارج السياق

والسباق دوننا انطلق !

بأي وجه نستر الوجه الدميم المخترق ؟

يتحدث الشاعر عن وجودنا - نحن العرب - على هامش الحياة، غير مشاركين في أحداثها، فنحن خارج سياق الأحداث، وأننا بعيدون عن حلقة السباق. فالجناس في كل من (السياق/ السباق) وما فيهما من تماثل صوتي وبعد دلالي من شأنه توضيح فكرة

---

(١) هنت لك، ص ٨٨.

الشاعر بهامشية دور العرب، وبعدهم عن دائرة السباق. ويلاحظ أننا مازلنا (ندور) بصيغة المضارع التي تفيد التخبط وعدم الثبات والاستقرار، على حين أن السباق قد انطلق بصيغة التحقيق في الزمن الماضي.

ويمكن توضيح هذا اللون من الجناس من خلال قصيدة "أحزان الفقراء"(١).

أماه.. قد حل الظلام..

وعيون لا تنام.........

طار عنها النوم والأمن وأحلام السلام

فقدت حارسها الفارع والليل قتام

الشاعر يجانس بين كلمتي (الأحلام، السلام) فهو يصور حال الناس بعد موت "عبد الناصر" فيصور تلك الطفلة التي تتحدث إلى أمها، بأن قد جاء الظلام ومع ذلك فالعيون لم تنم، فقد ودعها الأمن والهدوء ورحل عنها النوم بلا عودة. وقد جاء الشاعر بكلمات تناسب ما ذكره وتستكمل دائرة الدلالة فضلا عن تحقيق الإيقاع.

فالنوم ←—— أحلام، والأمن ←—— السلام

وكأن الأطفال لم يفقدوا الأمن والنوم فقط، إنما فقدوا المستقبل (الأحلام)، وذلك بانعدام عنصر (السلام).

ويتضح أيضًا هذا الجناس في قصيدة أصوات من تاريخ قديم(٢).

يدعون: ويك عنتر المقدام.. كن لنا

لعبلة المنى، لعبس، للعرب

---

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢١٧.
(٢) الأعمال الكاملة، ص ٢٤٩.

لكل مظلوم مطارد يقتاته الحمام والطلام! (*)

الشاعر يجانس بين (الحمام، والظلام). فهو يتحدث عن عنترة ذلك الفارس القديم فهو الأمل الغائب. وهو المخلص من حياة الذل. نترقب حضوره. فالشاعر يصور حال المظلوم المطارد وهو ينتظر مجيء الفارس. فهو بين فكي الرحا. موت ينتظره وظلام نفسي يعيش فيه. وبين الموت والظلام يعيش المظلوم العربي في انتظار عودة عنترة. .. والجناس بين (الحمام، والظلام) عكس للمتلقي الحالة النفسية التي يعيشها ذلك المظلوم. فاستكمل بذلك الدائرة الدلالية.

ولهذا يمكن القول إن الشاعر يعتمد على الجناس بكافة أشكاله. وذلك لإيضاح الناحية الدلالية فضلا عن تحقيق الإيقاع للنص. فهو - الجناس - لبنة رئيسة في بناء النص الشعري لدى فاروق شوشة.

خامسًا: التكـرار: -

تعتمد القصيدة في بنائها على الوحدات النغمية التي تتكرر بانتظام داخل البيت الشعري أو السطر الشعري. وظاهرة التكرار في شعرنا الحديث أصبحت سمة من سماته ولكن يجب التفرقة بين تكرار يأتي بقصد الجناس أو لتحسين العبارة. وبين تكرار يأتي ليؤدي دوره في السياق العام[1].

والمتتبع للشعر المعاصر يدرك أن بنية التكرار، هي أكثر البنى التي تعامل معها هؤلاء الشعراء ووظفوها بكثافة، لإنتاج الدلالة، بحيث يمكن القول إن بنية التكرار على اختلاف

(*) ورد السطر كما هو مدون بالشكل، وهنا يحدث كسر في الوزن، والواجب أن يكون هكذا

لكل مظلوم مطارد (متفعلن مستفعلن فعل)

يقتاته الحمام والظلام (مستفعلن متفعلن فعول).

(١) انظر، مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند الشابي، ص ٤٤٣

أنماطها تحل في كل نص شعري على نحو من الأنحاء، بل إنها أحيانا قد تستغرق النص الشعري كله[1].

على أن الكلمة أو الصورة المكررة لا تؤدي نفس ما أدته في المرة الأولى، بل تغايرها دلاليًا، إما بالتأكيد أو بالإضافة.

والمتأمل في شعر فاروق شوشة يدرك مدى اهتمامه بالتكرار، فقد استعمله على مستويات متعددة، فلديه تكرار الكلمة وتكرار السطر الشعري، وتكرار تركيب، أو تكرار مقطع، وكذا تكرار صيغة صرفية، أو فعل معين. ..

١- مستوى تكرار الكلمة، وهو أن تكرر الكلمة أكثر من مرة في النص الشعري، وذلك بهدف إيجاد إيقاع معين للنص، وكذا استكمال الدائرة الدلالية به، وذلك مثل قصيدة "بلادي التي أكلت عاشقيها"[2].

داسها حظها مرتين، استكانت

وعاودها الصحو

فانفجرت، بدأت عزفها

في اندلاع الحريق

ونزف الخلايا

شظايا. .....!

شظايا !

(١) انظر، د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ١٠٧، وما بعدها.
(٢) هنت لك، ص ١٠٧.

الشاعر يكرر كلمة (شظايا) على سطرين، في الأولى يعقبها نقاط الحذف (...) وتختفي النقاط في الثانية. وتكرارها بهذه الصورة المكتوبة، إنما هو تمثيل لصورة الشظايا المتطايرة والمتعاقبة.. فلم يكن نزف الخلايا دفعة واحدة، إنما كان على فترات متعاقبة وهو ما صوره لنا في التكرار، وساعده في تلقي ذلك الرؤية البصرية في قراءة الديوان واستخدام أجهزة الطباعة وتدخلها في تحديد الدلالة.

وفي قصيدة "يقول الدم العربي"(١) يقول:

أخيرًا

يقول الدم العربي:

أسيل. ....

فلا يتداعى ورائي النخيل

ولا ينبت الشجر المستحيل

أسيل. ....

الشاعر يكرر كلمة (أسيل) مرتين، وكأنه أراد أن يصور حركة سيلان الدماء المستمرة، فجاء بالكلمة وأعقبها نقاط الحذف، دلالة على كثرة السيلان، لكنه بطيء الجريان ولا فائدة مرجوة من ورائه.

ويمكن ملاحظة تكرار (الكلمة) أيضًا من خلال قصيدة (الأسئلة)(٢).

وهذى المياه المحيطة تنهل شعرًا

ولؤلؤة

---

(١) يقول الدم العربي، ص ٨

(٢) سيدة الماء، ص ٨٨

ونجومًا تميل مع الموج حيث يميل

إن قافلتي بالعراء

ووجهيَ للشمس منشعب.

فالشاعر يكرر كلمة (تميل) مرتين، فقد أراد من خلالها أن يعمق حركة الموج وهو يتهادى مائلا، فكرر كلمة (الميل). ومما ساعد على تعميق هذا الإحساس، حروف العلة الواردة في السطر نفسه (و/ ى) وهما أيضًا مكررتان. وعلى هذا فالشاعر حينما يكرر الكلمة، فإنه لا يقصد بها تأكيدًا أو جناسًا فقط، إنما يريد بها نقل إحساسه وشعوره وتعميق الإحساس لدى المتلقي[1].

٢- التكرار على مستوى الجملة (السطر الشعري) يمكن توضيحه من خلال هذه النماذج.

(١) كنت فيهم.. واحدًا منهم.. لهم

حبة القمح وجلباب الشتاء

ويد الرحمة في لفح البلاء

والأب الحاني إذا عز الدواء

كنت فيهم.. واحدًا منهم.. لهم

صوتهم.. صوت المآسي والشقاء

والغد المأمول في عين الرجاء

كنت فيهم أنت.. في تاريخهم

---

(١) يمكن ملاحظ تكرار الكلمة في ديوان الدائرة المحكمة -مثلا- في صفحات ١٢، ١٥، ٣٣، ٣٨، ٤٥. وفي ديوان لؤلؤة في القلب، ٥، ١٠، ١١، ١٦، ٢١، ٢٢، ٢٥، ٣٣، ٧٤، ٧٦، ٧٩، ٨٠، ٨٢، ٨٨، ٩٣. وفي ديوان يقول الدم العربي، ٨، ١٩، ٢٩، ٤٦، ٥٣، ٥٩، ٦٦، هنت لك، ٩، ٢٥، ٦٨، ٩٧، ١٠١، ١٧، ١١٥، سيدة الماء ١٠، ٧٨، ٨٩، ٨٨.

لغة الأرض..

وموال الفداء[1].

(٢) كانت في البدء الكلمة

قبسًا من نور الله

وسرًا من أسرار الكون

وفيضًا من نور الحكمة

كانت في البدء الكلمه

صوتًا كهدير الريح

وعصف الموج[2].

يلاحظ في النموذج الأول أن الشاعر يتحدث عن فقد جمال عبد الناصر، فيكرر السطر الشعري "كنت فيهم.. واحدًا منهم.. لهم". واستخدام الشاعر للماضي (كنت) دلالة تحقق الفعل، فالحديث عن تاريخ مضى للرجل، وكيف كان يشعر بآلام الشعب، فهو واحد منهم، وهو لهم، هذا الأمر لم يكن شيئًا طارئًا في زمن ما، إنما هو فعل اعتيادي محقق دلّ عليه التكرار.

وفي النموذج الثاني تكررت جملة (كانت في البدء الكلمة) على مدار القصيدة نحو أربع مرات، الشاعر يقارن في القصيدة بين دور الكلمة قديمًا في تحريك المشاعر والأحاسيس للنضال، ودروها الهامشي الآن؛ ولذا راح يكرر الجملة إلحاحًا منه على تأكيد دور الكلمة المطلق في الزمن القديم، ولذا كان استخدامه للفعل (كانت) بصيغته الماضية.

(١) الأعمال الشعرية، ص ٢٢٠.
(٢) هنت لك، ص ٩٥.

ويمكن القول إن استخدام فاروق شوشة لتكرار السطر الشعري (الجملة) من السمات التي تميز شعره، فقد اعتمد عليه اعتمادًا كبيرًا؛ لأنه يسهم في بناء النص دلاليًا وإيقاعيًا(١).

٣- تكرار التركيب وهو ما يسمى في البلاغة "بالموازنة" أي أن تكون ألفاظ الفواصل في الكلام متساوية مع الوزن(٢) كأن يأتي سطران أو أكثر على شكل تركيب نحوي وصرفي وصوتي واحد، مع اختلاف الصورة فيما بينهما. هذا اللون من التكرار يعتمد عليه الشاعر كثيرًا، فهو يعطي النص بعدًا إيقاعيًا ونغمًا إضافيًّا إضافة إلى استغلاله في التوظيف الدلالي للنص الشعري، ويتضح ذلك في قوله

وأنت تنبضين بالحياة والإيمان. ......
وتنثرين الحب في أعمدة الدخان. .....
وتعبرين السور نحو فجرك الوليد
يا يوم رحلة العبور
يا يوم هدم السور(٣)

يلاحظ أن السطرين الأخيرين يتفقان في التركيب النحوي. هذا التركيب المكرر على سطرين، لم يكن القصد منه الإيقاع فقط، بل الهدف دلالي أيضًا، وكأنه يقول إن هدم سور (برلين) هو نفسه يوم الانتصار العظيم، بتحقيق الوحدة، فهو يوم مشهود معروف لا ينبغي أن ينسى.

---

(١) انظر، ديوان لؤلؤة في القلب، صفحات ٧، ٩، ١٦، ٢٢، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٤٠، ٥٠، ٦٦، ٦٨، ٧٢، ٨١، ٨٣ ديوان سيدة الماء، ٣٩، ٦٠، ٨٣، يقول الدم العربي، ٧، ١٣، ١٩، ٢٢، ٤٨، الدائرة المحكمة ١٢، ٣٤، ٤٣، ٥٠، ٦٠، هنت لك ١١، ٢١، ٦٢، ٦٣، ٧٣، ٧٧، ٨٠، ٩٥، ١١٠، لغة من دم العاشقين، ١٥، ٢٣، ٩٧، ١٠٠.
(٢) الدمنهوري، حلية اللب المصون، ص ١٥٧، والسيوطي، شرح عقود الجمان، ص ١٥٢.
(٣) الأعمال الكاملة، ص ٢٣١.

وكذلك يتضح هذا اللون من التكرار في قوله:

عنترة الفارس: كان هاهنا، وغاب

عنترة العاشق: عاش هاهنا، وغاب

عنترة الإنسان: كان واحدًا منكم، وغاب[(١)]

يلاحظ أن الشاعر يأتي لعنترة بـ (الفارس / العاشق / الإنسان).

أي أن الفروسية والعشق وجهان لعملة الإنسان، وكأن الإنسان لا يستحق وصفه بالإنسانية إلا من خلال عشقه وفروسيته، تمامًا كما كان عنترة يجمع بينها الثلاثة، وفي ذلك إيحاء بأن هذه الأوصاف الثلاثة (كانت) موجودة بيننا، ولكنها (غابت) حينما تقاعس الأبناء في الوصول إلى ما كان عليه الآباء.

وهذا اللون من التكرار يمكن ملاحظته في العديد من القصائد[(٢)].

٤- ومن أشكال التكرار في شعر فاروق شوشة ما يمكن أن يطلق عليه "التدرج" وهو يعتمد على تكرار اللفظ والانتقال به إلى لفظ آخر، ثم تكرار هذا اللفظ الثاني والانتقال به إلى لفظ ثالث، هكذا يتم الانتقال من لفظ إلى لفظ أخر حتى يستكمل الدائرة الدلالية، ويتحقق في النهاية مقصد الشاعر، ويبرزه للمتلقي ومن أمثلة ذلك قوله[(٣)].

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٥٠.

(٢) انظر، مثلا، ديوان الأعمال الكاملة صفحات ١٦١، ١٨٢، ١٦٨، ١٩٦، ٢٠١، ٢١٠، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٣١، ٢٥٠، ديوان في انتظار ما لا يجيء ١١، ٧٠، ٨٨، ٩٦، ٢٢، ٣٩، ٤٥، ٦٢، ١٠٥، الدائرة المحكمة ٧،٨، ١٤، ١٨ ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٨، ٤٤، ٦٢، ٦٤، لؤلؤة في القلب ٦، ٣٦، ٤٠، ٤١، ٤٥، ٤٦، ٥٣، ٥٦، ٤٧ ٦٥، ٨٣، ٨٦، سيدة الماء، ٦٦، ٨٣، يقول الدم العربي في أكثر من ١٢ موضع منها ٩، ١١، ١٥، ٢٠، ٢٩، ٣٠ لغة من دم العاشقين، ٢٩، ٣٢، ٤٦، ٥٨...

(٣) هنت لك، ص ٧٨.

فدعينا نتماسك !

واهتفي بالقوم يصغون إلى عيني بمامه:

جبل ينطق أشجارًا

وأشجار تشكلن رجالا

ورجال يسكنون العاصفة

فلنقاتل. ....

فالتدرج هنا ناتج عن الانتقال من (الجبل) إلى (الشجر) ومنه إلى (الرجال) والتدرج هنا ظاهر ومقصود ويأخذ شكلا تصاعديًا: من صخر لا روح فيه ←إلى روح لا تملك الفعل ←إلى إلى روح تملك التغيير والفعل. حتى إذا وصل إلى النهاية (الرجال) الذين لا يخشون شيئًا ويسكنون العواصف. فكانت النهاية بصيغة الأمر (فلنقاتل)، وهو الهدف الذي سعى إليه الشاعر.

ويمكن - أيضًا - ملاحظة تكرار التدرج من خلال المثال التالي:

تتشكل كل حروف الكلمة

تصبح حجرًا

حجرًا يصبح وطنًا

وطنًا يتشكل

يأخذ موقعه بين خطوط الطول

ويشمخ بين خطوط العرض[1]

---

(١) المصدر السابق، ص ١٠٠.

يلاحظ الانتقال من (الكلمة) إلى (الحجر) إلى (الوطن) إلى (الشموخ) فالشاعر يتدرج بالنص تصاعديًا حتى يصل من الكلمة إلى الشموخ، وكأننا لا نصل إلى الشموخ والازدهار، إلاّ إذا تحررت الكلمة من أغلالها وشاركت في بناء الوطن.

٥- ومن أشكال التكرار في شعر فاروق شوشة ما يسمى بـ "العكس والتبديل" وهو قلب التراكيب وتبديل جزء منها بالآخر أو تغيير ترتيب الكلمات[١] بشكل عكسي. وهذا يقوم على مبدأ التكافؤ بين التركيبين أو الكلمتين. وتكمن أهمية هذا اللون من التكرار في تلوين العبارة وإضفاء روح النغم الموسيقي لها إضافة إلى تقوية الدلالة ومن أمثلة ذلك قوله[٢]:

أكان رسامًا !

يصبغ بالألوان وجه اللحظة الحزينه

وينتقي من مفرداتها حروف ريشته

من قبل أن ينغمس السواد في البياض والبياض في السواد

ليصبحا شكلا وأحجامًا. ....

فالتكافؤ واضح بين (السواد) و(البياض) بالنسبة للفنان أمام ريشته. ولهذا جاء هذا التوازي الصوتي الواضح بينهما، حتى كأنهما وحدة لونية واحدة.

٦- تكرار المقطع، وهو أن يأتي الشاعر بمقطع مكون من عدة أسطر في القصيدة، ثم يكرره مرة ثانية في نفس القصيدة بهدف جذب انتباه المتلقي، والتأكيد على المعنى

---

(١) السيوطي، شرح عقود الجمان، ص ١١١

(٢) الأعمال الكاملة، ص ١٦٦

الدلالي الكامن من ورائه. ويمثل هذا النوع من التكرار قصيدة "لا مفر"[(١)] إذ بدأها الشاعر بقوله:

١- هذا أنا. ......

٢- وفي نهاية الطريق. .. أنت

٣- واحة شهية، سحابة سخية تمر

٤- أدمنت ظلها. ..... ولا مفر

٥- والآخرون. ..... بيننا !

ثم كرر الشاعر الأسطر (١، ٢، ٥) في نهاية القصيدة، فالشاعر أراد أن يقول إنه في داخل حلقة لا يستطيع الخروج منها ولا يستطيع الفرار من داخلها، فجاء بمطلع القصيدة يطابق الختام، وكان ذلك بمثابة القيد المحكم، فمهما حاول الفرار فإنه داخل هذه الحلقة. وقد أكد هذا التصور عنوان القصيدة "لا مفر".

وكذلك في قصيدة "وحدكِ المصير"[(٢)] يكرر الشاعر قوله:

أكلما خطوت كان في اتجاهك المسير!

ألست وحدك المصير!

فالشاعر يؤكد أنه مهما حاول أن يخطو بعيدًا عنها، فإذا به يخطو نحوها، فهي كل شيء إليه، وهي مصيره المكتوب مهما كان سعيه. فتكرار الجملة يؤكد هذا المعنى. وبدا الشاعر كأنه مسلم بهذا المصير، وذلك القضاء فراح يردده من حين لآخر...[(٣)].

---

(١) الدائرة المحكمة، ص ٥، ١٠.

(٢) لؤلؤة في القلب، ص ٥٠، ٥١، ٥٢.

(٣) لمزيد من هذا التكرار، انظر، ديوان لؤلؤة في القلب، ص ٩٢، ٨٢، وديوان يقول الدم العربي، ص ٧،٨،١٠، ١٨،١٩ وديوان في انتظار ما لا يجيء، ص ٧١، ٧٢، ٧٩، الأعمال الكاملة، ص ١٩٤.

٧- من أشكال التكرار - أيضا - تكرار الصيغ الصرفية، وهو حشد وزن صرفي معين في عدة أسطر متجاورة، فيصبغ هذا المقطع بإيقاع خاص يغاير المقاطع الأخرى في القصيدة ويوجد هذا اللون التكراري في قصيدة "حبنا".

وكاذب هو البكاء .. و الشكاية المهترئة

وباطل هذا التظاهر المقيت بالندم

فليس في عيوننا سوى انطفاءة العيون في انكسار

وأنت قابع هناك، هامد الجناح، راعف المنقار

يا حبنا الحبيس في خزائن التذكار

تجيئنا من بعد غيبة الربيع والأمطار

استعمل الشاعر في هذا المقطع الصغير صيغة اسم الفاعل في (كاذب/ باطل/ قابع هامد/ راعف). فالشاعر يتحدث عن الحب الذي ولد في الزمن الخطأ، فراح يهزأ بالبكاء والشكاية، واختلطت أمامه المظاهر فأصبحت باطلة زائفة، وأصبح الحب في هذا الزمن هامد الجناح، لم يستطع أن يحلق في السماء، إنه قابع هناك في زمن بعيد، حبيس كأشياء كثيرة. فيلاحظ أن كثرة استعمال الشاعر لصيغة اسم الفاعل أعطت المقطع لونًا من ألوان الثبات والاستقرار، ثبات الكذب، ثبات الباطل، حتى ضياع الحب وافتقاده أصبح مألوفًا لدى النفوس.

وكذلك يمكن توضيح هذا التكرار من خلال قصيدة "أحزان الفقراء"[1].

صوتك الحاني الجسور

قادم يجتاز أسوار التواريخ البعيده

---

(١) الأعمال الكاملة، ص ٢١٧

حامل من عطر "طيبه"

قصة المجد ورؤياه العجيبه

ساكب في وضح الشمس وفي وكر النسور

لحن دنيانا الجديده

الشاعر يتحدث عن جمال عبد الناصر وكيف كان، فراح يستعمل صيغة اسم الفاعل في (حاني / قادم / حامل / ساكب)، ويلاحظ التدرج التصاعدي من الحنو في الطبع ←── إلى القدوم وتحطيم الأسوار ←── إلى حمل عطر التاريخ - فكانت النتيجة ←── سكب اللحن الجديد، ومع هذا التدرج التصاعدي، قد لعبت صيغة اسم الفاعل دورها في ثبات الخطا التي يخطوها الزعيم الراحل دون خوف أو وجل....

ويمكن أيضا إيجاد هذا اللون من ألوان التكرار في العديد من القصائد[(١)]

٨- من أشكال التكرار المستخدم بكثرة في شعر فاروق شوشة، تكرار صغة ثابتة للفعل، وهذا من شأنه إحداث إيقاع ظاهر وبارز يهيمن على المتلقي، ومن بين أمثلة هذا التكرار قصيدة " ويجيء شتاء "[(٢)] يقول:

ويجئ شتاء

يتلاصق وهمانا

تتعانق روحانا

تتجمع في أوتار الأعماق دماء

يتماوج فينا نبض الشوق .. تتداخل فينا الأصداء

---

(١) انظر، مثلا،ديوان في انتظار ما لا يجيء،ص ٨٢،لؤلؤة في القلب،ص ٢٢،ص ١٧يقول الدم العربي،ص ٣٦،٣٥
(٢) الأعمال الكاملة، ص ١٦٣.

يتزاحم فينا وهج الدفء

وتنطق في شفتينا الأشياء

الشاعر في المقطع السابق لم يكتف بالقافية الظاهرة الواضحة، إنما اهتم أيضًا بالإيقاع الداخلي للنص، وذلك من خلال الفعل المضارع الذي جاء على وزن ثابت وذلك في كلمات (يتلاصق/ تتجمع/ تتعانق/ تتماوج/ تتداخل/ يتزاحم). فالشاعر أراد أن يعبر عن مدى التمازج والالتحام والانصهار بينه وبين محبوبته، فاستخدم هذه الصيغة التي تنقل أحاسيسه ومشاعره للمتلقي إضافة إلى إحداث إيقاع في الحشو يكسب النص رونقًا جديدًا.

وفي قصيدة " أصوات من تاريخ قديم " يستخدم صيغة أخرى للفعل فيقول[1]:

أدخل حلب الشهباء طليقًا أو مأسورًا

أغزو......

أطعن صدر الروم، أهتك درع الروم

وأجمع أسلاب الهلكى والمذعورين

أتحول في يوم النصر بيارق وفيالق

ونسورًا شمًا، وميامين

أدخل حلب الشهباء، طعينًا أو منصورا

أدخل في ركبك يا سيف الدولة، خلف غبار الفتح،

يصور الشاعر حال جندي من جنود سيف الدولة، فلم ينقله لنا بصيغة (السرد) أو الحكاية، إنما نقله بصيغة المتكلم حتى يمكن للمتلقي الاستجابة الفورية. فالتحدث

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٣٨.

إلينا هو مشارك في الأحداث وشاهد من أهلها. وبهذا البناء أدخل الشاعر المتلقي في التراث القديم، حتى يشاهد تلك المشاهد العظيمة التي أحدثها سيف الدولة. وذلك بفضل استخدامه للفعل المضارع، الذي يفيد الحال والاستقبال وكذلك استخدامه لضمير المتكلم أي الشاهد على هذه الأحداث. لذلك تكررت الأفعال أكثر من عشرين مرة على مدار هذا المقطع من القصيدة، ويلاحظ وجود هذا اللون من التكرار في العديد من القصائد(١)

٩- من أشكال التكرار أيضًا، تكرار الحرف في الكلمة الواحدة. فالمتأمل في شعر فاروق شوشة يجده يولي اهتمامًا خاصًا بالكلمات الرباعية المضعّفة. وهذه الكلمات من شأنها إيجاد نوع من الغنائية، ولكنه لم يأت بها للغنائية فقط إنما بقصد الدلالة أيضًا (٢).

ومن أمثلة تلك الكلمات قوله في قصيدة "أصوات من تاريخ قديم"(٣) مخاطبًا سيف الدولة:

يا سيف الدوله:

كل سيوف العرب تصلصل في الأغماد

تهسهس في صدأ الأقفال

---

(١) انظر، مثلا، ديوان الدائرة المحكمة، ص ١٤، ٥٢، ٤٢، ٦٣ لؤلؤة في القلب، ص ١٤، ١٥، ٩٢ سيدة الماء، ص ٩٥ يقول الدم العربي، ص ٩، ١٠، ٧١، ٨٤، لغة من دم العاشقين ١١، ٢٠، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٢، ٣٤، ٥٩ ٨٦، ٨٨، ١١٠ وقت لاقتناص الوقت ص٨، ٣٤، ٤٤.

(٢) قمت بإحصاء هذه الكلمات في بعض الدواوين، فكانت كالتالي:

أ- ديوان العيون المحترقة ١٤ كلمة.

ب- في انتظار مالا يجيء ١٧ كلمة.

ج- لؤلؤة في القلب ١١ كلمة.

د- الدائرة المحكمة ٨ مرات.

هـ- هنت لك ٢٣ كلمة.

و- سيدة الماء ١٢ كلمة.

(٣) الأعمال الكاملة، ص ٢٣٩.

يا سيف الدوله:

كل خيول العرب تحمحم في الأوتاد

وتصهل في نوبات التذكار

الشاعر في هذا المقطع، عندما استعمل الكلمات الرباعية (تصلصل، تهسهس تحمحم) فهو لا يقصد باستخدامها الغنائية، فقط إنما قصد - أيضًا - المحاكاة، أي محاكاة أصوات السيوف في داخل أغمادها وهي تريد الخروج من حبسها. فكان صوت (الصلصلة) أي اصطكاك السيف بالغمد، وهو أيضًا ما فعله (بالهسهسة) أي محاكاتها عند ارتطامها بصدأ الأقفال. وقد فعل ذلك أيضًا عندما استخدم (حمحمة) الخيول، فكأن الخيول تريد الخروج لساحات المعارك، فتصدر حمحمات/ أصوات تعبر عن استيائها لهذا الحبس المهين. وهو بهذا الاستعمال أراد أن ينقل للمتلقي حالة الاستياء العامة من أوضاع العرب الحالية، مستحضرًا رمزًا عربيًا قديمًا وهو شخصية سيف الدولة (ت ٣٥٦هـ).

أما في قصيدة "أغنيتان لمصر"(١) فيقول في المقطع الثاني:

اليوم السابع جاء

والراية في أيدي الأبطال الشجعان

تتلألأ في وجه الدنيا

وترفرف أبدًا في خيلاء

من فوق التبة في سيناء

---

(١) في انتظار مالا يجيء، ص ١٠٢.

المقطع يصور مجال الغناء والفرحة بنصر أكتوبر العظيم، ولذلك جاءت الكلمات تعبر عن الغنائية المفرطة في الحشو من خلال (تتلألأ، وترفرف) فتكرار الحروف فيهما يعطي إيقاعًا. يضاف إلى إيقاع القافية في كلمات (جاء/ خيلاء/ سيناء)، وهذا يؤدي إلى الموسيقى الظاهرة. فالشاعر أراد أن يغني وينقل غناءه للمتلقي حتى يشاركه في فرحه فكان هذا التركيب، وعلى هذا فقد جاءت هذه الكلمات لإيصال دلالة يهدف إليها النص

١٠- ومن أشكال التكرار أيضًا، تكرار العطف بالواو أكثر من مرة في السطر الواحد مع ملاحظة أن الأسطر الموجود بها هذا اللون تتقارب فيها الكلمات المعطوفة من الناحية التركيبية. وهذا اللون من أكثر ألوان التكرار لدى الشاعر، وهو يساعده على إضفاء روح الإيقاع والنغم على النص، كما يزيد تنوعًا في الدلالة. مثال ذلك، قصيدة " تحت ظلال الزيزفون "[١] وهي من وحى زيارة الشاعر لألمانيا.

هذا.. أخيرًا.. وجهك المضرج الحزين

وجهك يا برلين.....

٢- بعد انقشاع الحلم، والدخان، والسنين

دامعة العينين، تنهضين من حطامك المهين

تتوجين بالسلام فجرك المنور الجديد

وتغرسين وردة بيضاء، في حقول الطيبين الوادعين

ذكرى لمن تساقطوا وفي عيونهم حنين

وفي جباهم تطلع وفي ضلوعهم سجين

---

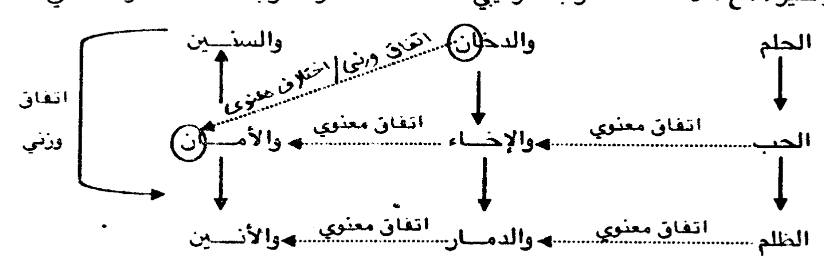
(١) الأعمال الكاملة، ص ٢٢٢.

٩- ينبض بالحب وبالإخاء والأمان

وتمسحين عن جبينك العنيد، ثأرك العتيد

١١- وتنفضين الظلم والدمار، والأنين

يلاحظ أن الشاعر في الأسطر (٣، ٩، ١١) من المقطع السابق يعتمد على العطف بالواو كثيرًا، مع ملاحظة التقارب التركيبي للكلمات المعطوفة، وجاءت الأسطر كالتالي



نلاحظ أن الكلمات الأولى (الحلم / الحب / الظلم) تتساوى صوتيًا مع بعضها وكذلك الكلمات الوسطى (الدخان / الإخاء / الدمار) أما الكلمات الأخيرة من السطر الشعري فتتساوى كلمتان (السنين / الأنين) وتدخل معها الكلمة الثالثة المخالفة (الأمان) في دوائر صوتية واحدة وهي (الحركة الطويلة (المد) / النون الأخيرة). هذا العطف على هذا النسق له دلالته في المعنى.

ففي السطر الأول يتحدث عن برلين بعد انفتاحها على العالم الجديد. فقد اختفت عوالم الأحلام، وانقشع الدخان وانسحبت السنين تجرجر أذيالها. ثم تعود الواو للعطف مرة أخرى في السطر (٩)، لم يكتف الشاعر بذكر نبضات الحب، إنما هناك الإخاء، ومن ثم فيكون الأمان. وحينما نفضت برلين وجهها، فقد نفضت الظلم/ والدمار/ والأنين. ويلاحظ أن المعاني متجددة ومتغيرة، فالفرق كبير بين الظلم/ والدمار، فقد يكون هناك ظلم ولكن لا

يخلف دمارًا وعلى هذا فالشاعر عندما يستخدم هذا اللون من تكرار العطف لا يستخدمه للإيقاع الموسيقي فقط، إنما لزيادة الرؤية الدلالية في النص الشعري[(١)].

١١- من أشكال التكرار الذي استعمله فاروق شوشة ما يسمى بـ "المشاكلة" وهي ذكر الشيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقًا أو تقديرًا[(٢)] إذن فهو تشابه اللفظين وتجاورهما ولكن المعنى يكون مختلفًا، ومثال ذلك قوله في قصيدة "من فدائي إلى صديقته"[(٣)].

المارد هز قيود الصمت

أطلق عينيه لكل النور

لم تبق سدود تمنعنا عن خوض الموت

لن تسّاقط هذي الظلمة إلا بالظلمة

فالشاعر يصف ذلك المارد الذي هز قيد الصمت، محطمًا إياه، وأطلق عينيه للنور كل النور، ثم تحطمت العوائق والحواجز أمام ذلك الفدائي، ثم يأتي البيت الرابع معتمدًا على أسلوب (القصر) بالنفي والاستثناء، واعتمد أيضا على المشاكلة البلاغية، فالظلمة لا تزول إلا (بالنور)، ولكن الشاعر عدل عن استخدام لفظ النور إلى الظلمة، وكأنه أراد أن يوضح للمتلقي أن ذلك الفدائي يستخدم في حربه الوسائل التي يستخدمها العدو ويتعامل معه بنفس أسلحته، ولكن مع الفارق بين الحق/ والباطل. وعلى هذا فالكلمتين (الظلمة، والظلمة) إن تماثلا لفظًا فقد اختلفا معنى.[(٤)]

---

(١) لمزيد من الأمثلة لهذا النوع، انظر: الأعمال الكاملة (ديوان العيون المحترقة) ص ١٥٧، ١٦٤، ١٩٠، ٢٠٤، ٢١٦، ٢١٧، ٢٠٩، ٢٢٩، ٢٣٤، ٢٣٦

(٢) انظر: الإيضاح للقزويني، ص٤٩٣، انظر، كذلك الحسين بن محمد الطيبي، التبيان في البيان، ص ٢٢٠ والسيوطي، شرح عقود الجمان، ص ١١٠، والدمنهوري، حلية اللب المصون، ص ١٣٤

(٣) الأعمال الكاملة، ص ١١٣

(٤) انظر د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ٣١٨

وعلى هذا يمكن القول إن بنية التكرار بأنواعها المختلفة التي لجأ إليها الشاعر. لم يقصد بها إحداث إيقاع موسيقي فقط، إنما كان اللجوء إليها ضرورة فنية يقتضيها المعنى والدلالة، وهو ما أعطى النص الشعري ثراءً فنيًّا(١).

سادسًا: الطباق:

من الألوان البلاغية التي تميز بها شعر فاروق شوشة اعتماده على أكثر من عنصر من شأنه توفير الإيقاع للمتلقي واستكمال الدوائر والحلقات الدلالية داخل النص

ومن تلك العناصر التي اعتمد عليها، عنصر الطباق(*) ولا تكمن فنِّيَّة الطباق في وضع لفظين متقابلين فقط في المعنى، إنما تكمن الفنية، في طريقة توظيف المطابقة دلاليًّا وتهيئة النص لتلقي هذا اللون من الألوان البديعية. ومن ذلك قوله في قصيدة "بغداد تثور"(٢).

شيء يولد كالأسطورة

---

(١) ويمكن ملاحظة تكرار حروف صوتية معينة مثل قوله
تتداخل في سمعي أصداء صليل وصهيل
لاحظ حرف (الصاد) الأعمال الكاملة، ص ٢٣٦. وقوله:
وحول مصباحك.. أنشودتي   حملتها لحن حياتي الحزين
لاحظ (الحاء).
وبين أنفاسك يا زهرتي   أسندت أنفاسي إلى ياسمين
لاحظ (السين) لؤلؤة في القلب، ص ٨٠.
وكذلك قوله: وكنت، وكنا، وكانت لنا   ظلال وعش حنون وأيك
(لاحظ الكاف) لؤلؤة في القلب، ص ٧٣.
وقوله: أه كم يحلو سناه
وهو مسكوب ندى في الصدور
سره يسري =
= كما تسري العطور
لاحظ (السين) يقول الدم العربي، ص ٨٢.

(*) أحصى بعض الدارسين بنية الطباق في ديوان "سيدة الماء" فكانت ٢٣ مرة أي بمعدل مرتين للقصيدة الواحدة انظر د. محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية ١٤٦

(٢) الأعمال الكاملة، ص ١١٥

يولد في أعماق بلادي

شيء يا عيني المبهورة

يتفجر في وهج الشمس

٥- أرض صامتة تتكلم

كف بالأفراح تسلم

الشاعر يرصد لنا لحظة تاريخية من لحظات الأمة، وهي لحظة ميلاد الثورة. فتبدأ الدلالة في النمو التدريجي، فكانت البداية بكلمة (شيء) بصيغة النكرة لتخلق جوًّا من الإبهام والتساؤل، ثم يعقبها الفعل المبني للمجهول (يولد) فيزيد من عملية الإبهام، ثم تأتي كلمة (الأسطورة) لتنقل المتلقي إلى عالم الخرافة وتبعده عن العالم المشهود، ثم يأتي السطر الثاني، وفيه تبدأ لحظات الكشف الدلالي وذلك من خلال التركيب الإضافي في كلمة (بلادي)، ثم يتدخل الشاعر تعبيريًّا فيزيد من الإضاءة الدلالية في السطر الثالث من خلال جملة (يا عيني)، ثم يأتي التقابل في السطر الخامس بين (الصمت/ الكلام) في قوله أرض صامتة تتكلم.

وطريقة صياغة الشاعر على هذا النحو لها دلالتها.. (صامتة) بصيغة اسم الفاعل التي تدل على الثبات وعدم الحركة، و(تتكلم) بصيغة المضارع وهو للحال والاستقبال. وهو متحرك غير ثابت، ومن هذا المتحرك (الكلام) وتوقف وثبات (الصمت) كانت الأفراح في السطر الأخير.

ويمكن تأمل نص آخر، وهو جزء من قصيدة "بشرنا ثم تصوفنا"(١) يقول.

في الزمن المجنون بالتغيير كل آن

---

(١) في انتظار ما لا يجيء، ص ٤٦.

تماسكي، واتئدي

واستمسكي،ولا تفرطي، ولا تداوري

٥- فالصاحب الأمين خان

وكلنا من كأس غيره رشف

ما ضرّ لو تشابكت أنسابنا

واختلطت أصلابنا..

الشاعر يتحدث عن ذلك الزمان المجنون، وتلك الحياة التي تجمع بين المتناقضات بين الحركة الدائبة والتوقف. وبعد سلسلة من النواهي والأوامر، ينتهي إلى السطر الخامس وفيه التحول من الأمانة إلى الخيانة، وهو تقابل داخل النفس. وتلعب صياغة الشاعر دورها في توضيح الدلالة التي يهدف إليها. (فالأمين) بصيغة الاسمية الثابتة، ثم ينحرف إلى صيغة الفعل في (خان)، وهى أيضًا تتسم بالثبات - زمن الماضي - فالشاعر يقول إن الثوابت الأخلاقية المعهودة لدينا لم تعد موجودة في هذا الزمن المتغير، حتى وإن تغير الشكل والصفة، ولكن يبقى الجوهر واحدًا وثابتًا.

من خلال دراسة المستوى الصوتي (الإيقاع) في شعر فاروق شوشة تتضح عدة أمور منها

- إنه ينتمي في معظم قصائده لحركة الشعر العربي المعاصر، مستخدمًا نظام التفعيلة أساسًا لبناء القصيدة، ومن ناحية أخرى يرتكز في معظم قصائده على الأوزان وحيدة التفعيلة (الصافية/البسيطة).
- أقدم شاعرنا على التجديد في الوزن، وذلك من خلال محاولاته في بناء القصيدة على أكثر من وزن شعري واحد.

- حاول التخلص من الرتابة الناشئة من تكرار تفعيلة واحدة على امتداد القصيدة عن طريق عدة أمور منها، طول السطر الشعري وتقصيره، وتعدد صور الضرب في القصيدة الواحدة، وإدخال تنويعات على التفعيلة المستخدمة، بعضها مُجاز عروضيًّا، والبعض الآخر مستحدث، وكذلك استخدام التدوير، الذي يسمح بتتابع التفاعيل دون توقف حتى نهايات السطور.
- بدا الاهتمام واضحًا لديه بالقافية، كما شهد السطر الشعري، اهتمامًا بالغا فكثيرًا ما نشهد في (الحشو) التماثل الصوتي كالجناس والسجع، كما توسع في توظيف إمكانات الكلمة بما يخدم الإيقاع والدلالة، كما اعتمد على البنى التكرارية في مختلف أشكالها، فأضفى على القصيدة رونقًا جديدًا وأثراها ثراء فنيًّا

كل هذه الأمور تؤكد انتماءه إلى حركة الشعر العربي المعاصر، مع اهتمامه الواضح بالجانب التراثي.

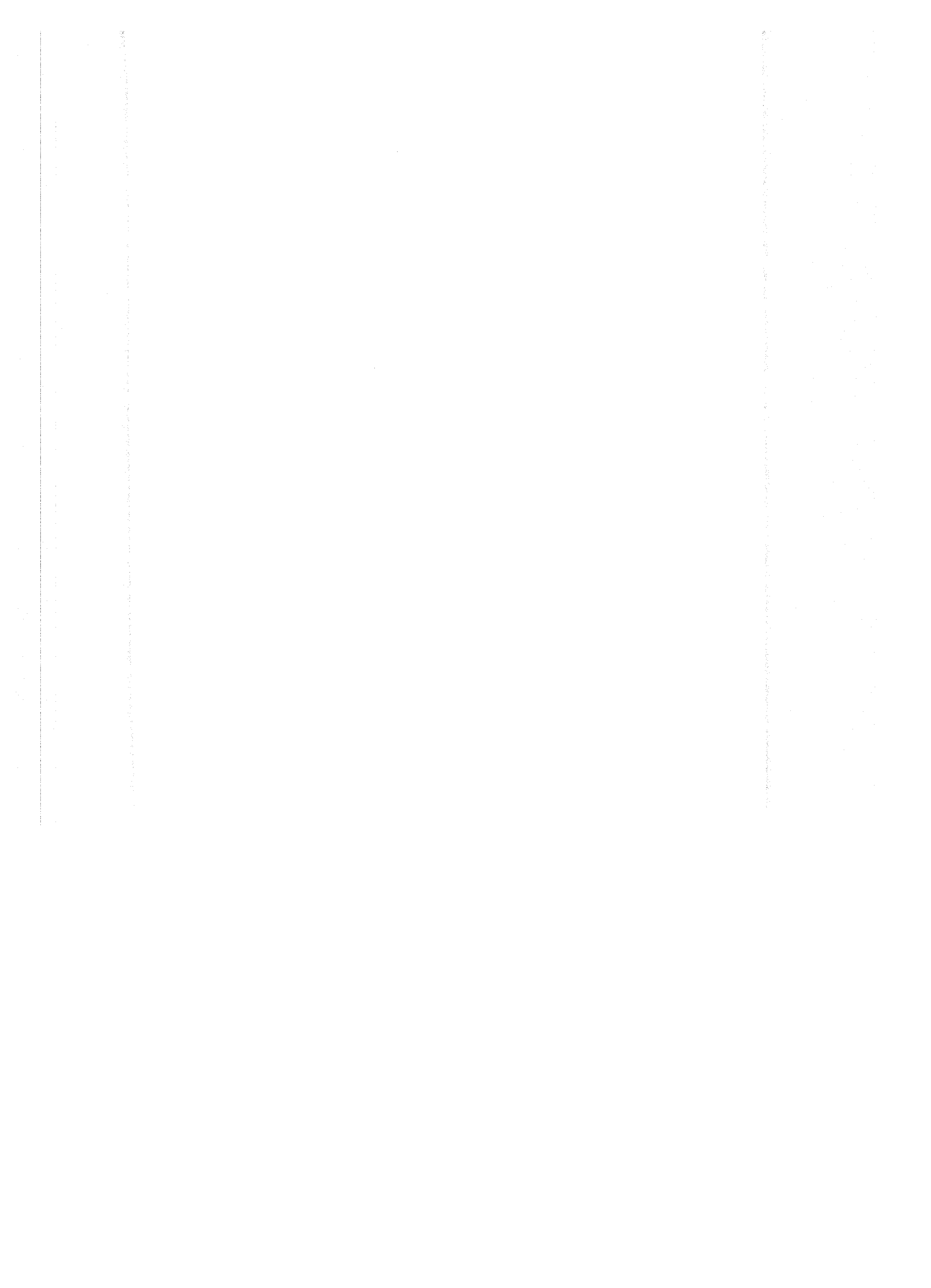
ومن هنا نستطيع أن نجد في المدرسة التي ينتمي إليها الشاعر محاولة (لتأصيل) القصيدة العربية المعاصرة، وأنه أكثر شعراء الستينيات حرصًا على التمسك بالتراث، كما أنه أكثر أبناء جيله وعيًا بمواكبة الحديث(١).

---

(١) انظر، د. مصطفى عبد الغني، البنية الشعرية عند فاروق شوشة، ص ١٣٨.

الباب الثاني

"الإيقاع في شعر جيل السبعينيات"



كما أدت الظروف التاريخية التي صاحبت هذه الفترة الشعرية، إلى انكسار الحلم القومي والاجتماعي بعد هزيمة ١٩٦٧، ثم تغيُّر الواقع الثقافي عام ١٩٧٣. ولذا كان الخطاب الشعري لتلك الفترة يمثل مزيجًا من الخيبة والأمل معًا، والعجز والصمود(١) ولم يعدّ هذا الجيل قادرًا على تحمُّل هذا الواقع، فوَلّد قدرات إبداعية جديدة على صعيد الشكل واللغة والمضمون. ولذا كان مقترح دراسة النتاج الشعري لهذه الفترة وقد تخيَّرت شعر كل من "حسن طلب"(٢) و"رفعت سلام"(٣) ليكون شاهدًا عليها، وذلك أن الاثنين يمثلان غزارة في الإنتاج. فقد أصدر كل واحد منهما "ستة دواوين" شعرية، كما تحتوي أشعارهما على خصائص وسمات فنية، تابعهما فيما بعد بعض الشعراء سالكين نفس المسلك، وهما من ناحية ثالثة من قادة الحركة الحداثية المصرية في السبعينيات فقد كانا ضمن المؤسسين لجماعة "إضاءة ٧٧" وهي أعلى جماعات المصريين صوتًا وأكثرها استحواذًا على المناخ

---

(١) انظر: د. محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات ص ١٦.

(٢) ولد حسن طلب، في ١٢ ديسمبر ١٩٤٤؛ بإحدى قرى مركز طهطا بمحافظة سوهاج، وتخرج في كلية الآداب بالقاهرة ١٩٦٨، وحصل منها على درجة الماجستير، والدكتوراه، وقد أصدر ستة دواوين شعرية هي:
- وشم على نهدي فتاة ١٩٧٢م.
- سيرة البنفسج ١٩٨٦م.
- أزل النار في أبد النور ١٩٨٨م.
- زمان الزبرجد ١٩٩٠م.
- أية جيم ١٩٩٢م.
- لا نيل إلا النيل ١٩٩٣م.

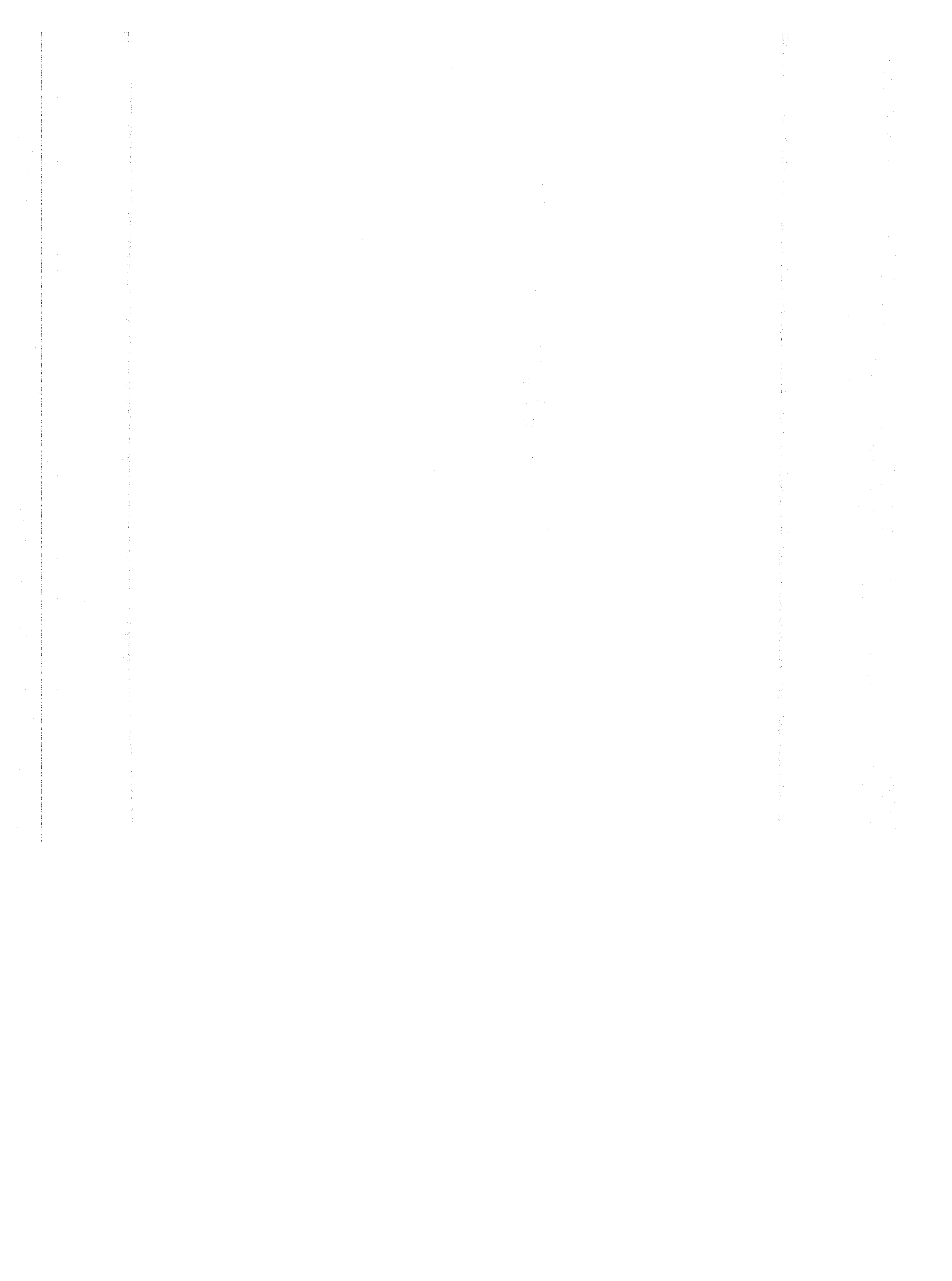
وقد صدر له ديوان "قصائد البنفسج والزبرجد" وهو يجمع الديوانين الثاني والرابع، وقد اعتمدت عليه بديلا لديوان "زمان الزبرجد".

(٣) ولد رفعت سلام في منيا القمح بمحافظة الشرقية، وذلك في نوفمبر ١٩٥١م، وقد توزع إنتاجه الأدبي ما بين الإبداع، والنقد والترجمة، فقد أصدر ستة دواوين هي:
- وردة الفوضى الجميلة ١٩٨٧ م.
- إشراقات رفعت سلام ١٩٩٢م.
- إنها تومئ لي ١٩٩٣م.
- هكذا قلت للهاوية ١٩٩٣ م.
- إلى النهار الماضي ١٩٩٨ م.
- كأنها نهاية الأرض ٢٠٠٠م.

وقد أصدر عددًا من الترجمات الشعرية لكل من بوشكين، ماياكوفسكي، ليرمونتوف، ريتسوس.

الأدبي، حتى إنه يطلق على حسن طلب بأنه " شيخ الإضائيين". كما يعدُّ رفعت سلام أبرز منظِّري شعر السبعينيات، وهو ما تدل عليه كتاباته النظرية المتعددة وتوجهه النقدي بشكل عام.

وليس معنى هذا أن هذين الشاعرين، هما صاحبا الحق الأوحد في تمثيل جيل السبعينيات، ولكن معناه أن هذين الشاعرين يمثلان صورة لهذا الجيل، رؤية وإبداعًا.



الفصل الأول

"الإيقاع في شعر حسن طلب"

يعدّ حسن طلب واحدًا من أبرز شعراء الحداثة بمصر، فهو صاحب تجربة فنية جديدة، قد كُتب عنه عدد من الأبحاث والمقالات ولكن يغلب عليها الطابع الجزئي [(١)] بمعنى أنها من قبيل القراءة أو الإضاءة لهذا الديوان أو ذاك.

ولهذا جاءت هذه الدراسة التي تحفل بمجمل شعره من الناحية الإيقاعية، لتكون مدخلا لدراسات قادمة.

ويمكن دراسة الإيقاع لدى الشاعر من خلال عدّة زوايا، أهمها:

- **الوزن الشعري والتدوير.**
- **القافية وأشكالها المختلفة.**
- **الألوان البلاغية المؤثرة في النواحي الإيقاعية، كالجناس، والتكرار وغيرها.**

١. الوزن:

لاشك أن الوزن الشعري أحد المكّونات الرئيسة للنص الشعري. ولهذا أكدّ الكثير من النقاد على أنه الفاصل بين الشعر والنثر، ولهذا كان اهتمام الشعراء بهذا الجانب. فهو يمثل ركيزة أساسية للإيقاع.

وفي الجدول التالي صورة عامّة، توضّح الأوزان الشعرية المستعملة لدى الشاعر، ونسب استعمالها.

ويمكننا من خلالها دراسة هذا الجانب من جوانب الإيقاع لدى الشاعر.

---

(١) من هذه المقالات:
- أحمد عبد المعطي حجازي، "حسن طلب والبنفسج" الأهرام ١٨/٩/١٩٩١م.
- رجاء النقاش، "حسن طلب وقصائده البنفسجية شاعرًا إلى حد الجنون"، مجلة المصور، عدد ٣٢٨٤/١٩٨٧م.
- د. محمد حماسة عبد اللطيف، "آية الجنون بالشعر" مجلة ابداع عدد ١/ ١٩٩٦م. وقد جمعت هذه المقالات والدراسات في كتاب "ماهية الشعر" تحرير سعيد توفيق.

الديوان	عدد القصائد	المتدارك	النسبة	الرجز	النسبة	الوافر	النسبة	الكامل	النسبة	الرمل	النسبة	متعدد البحور	النسبة	المجموع
وشم على نهدي فتاة	٢٦	٢	٧،٧	٧	٢٦،٩	٦	٢٣،١	٥	١٩،٢	٥	١٩،٢	واحدة	٣،٩	
سيرة البنفسج	١٢	٤	٣٣،٣	واحدة	٨،٣			واحدة	٨،٣			٦	٥٠	
أزل النار في أبد النور	٧	٦	٨٥،٧									واحدة	١٤،٣	
زمان الزبرجد	٩	٢	٢٢،٢					واحدة	١١،١			٦	٦٦،٦	
آية جيم	٥			واحدة	٢٠			واحدة	٢٠			٣	٦٠	
لا نيل إلا النيل	٨									٣	٣٧،٥	٥	٦٢،٥	
المجموع	٦٧	١٤	٢٠،٨	٩	١٣،٤	٦	١١،٩	٨	١١،٩	٨	١١،٩	٢٢	٣٢،٨	٦٧ قصيدة

((جدول استخدام الأوزان في الدواوين الشعرية "حسن طلب"))

بالنظر في الجدول السابق يمكننا تسجيل عدّة ملاحظات منها:

أولًا: استخدام الأوزان في كل ديوان:

*** ففي الديوان الأول:**

"وشم على نهدي فتاة " ١٩٧٢، يتصدَّر الرجز قائمة الأوزان برصيد ٧ قصائد وذلك بنسبة ٢٦.٩٪ وهي المرة الوحيدة التي تصدر فيها الرجز أوزان الشاعر على امتداد مسيرته الإبداعية. ثم يأتي الوافر في المرتبة الثانية برصيد ٦ قصائد بنسبة ٢٣.١٪، ثم يحتل كل من الرمل والكامل المرتبة الثالثة بخمس قصائد لكل واحد منهما، وذلك بنسبة ١٩.٥ لكل بحر. ويحتل المتدارك المرتبة الرابعة بقصيدتين وذلك بنسبة ٧.٧٪ وتأتي قصيدة واحدة متعددة الأوزان، وذلك بنسبة ٣.٩٪ لتحتل بها المركز الأخير.

*** أما الديوان الثاني:**

"سيرة البنفسج" ١٩٨٦، فقد شهد هذا الديوان تغيّرًا ملحوظًا في الجانب الإيقاعي عمّا كان عليه في الديوان الأول. فقد احتلت القصائد متعددة البحور نصف الديوان وذلك برصيد ٦ قصائد، مع ملاحظة أنها كانت تحتل المركز الأخير في الديوان السابق. وقد قفز المتدارك إلى المرتبة الثانية برصيد ٤ قصائد أي ثلث المساحة الإيقاعية للديوان، وذلك بنسبة ٣٣.٣٪. وقد شهد هذا الديوان تراجعًا للرجز إلى نسبة ٨.٣٪ وذلك برصيد قصيدة واحدة، وكذلك كان بحر الكامل بالنسبة نفسها والرصيد نفسه مع ملاحظة اختفاء كل من الوافر والرمل.

*** أما الديوان الثالث:**

"أزل النار في أبد النور" ١٩٨٨، فقد شهد أيضًا قفزة إيقاعية أخرى، إذ احتل المتدارك المرتبة الأولى للمرة الأولى والأخيرة، برصيد ٦ قصائد بنسبة ٨٥.٧٪.وتأتي قصيدة

واحدة متعددة البحور وذلك بنسبة ١٤.٣٪. ويلاحظ في هذا الديوان تراجع القصائد متعددة البحور، وتقدم المتدارك بقوة. كما يلاحظ اختفاء كل الأوزان الأخرى كالرجز والوافر والكامل والرمل.

* **أما الديوان الرابع:**

"زمان الزبرجد" ١٩٩٠، وفيه تعود القصائد متعددة البحور إلى مكان الصدارة برصيد ست قصائد بنسبة ٦٦.٦٪ أي ثلثي الديوان، ويتراجع المتدارك للمركز الثاني برصيد قصيدتين، وذلك بنسبة ٢٢.٢٪، ويعود الكامل مرة أخرى للظهور بنصيب قصيدة واحدة، بنسبة ١١.١٪ ويواصل كل من الرجز، والوافر، والرمل الاختفاء.

* **أما الديوان الخامس:**

"آية جيم" ١٩٩٢، وفيه تحافظ القصائد متعددة الأوزان على مكان الصدارة، وذلك بثلاث قصائد بنسبة ٦٠٪. ويعود الرجز مرة أخرى للظهور وذلك في قصيدة واحدة بنسبة ٢٠٪ وكذلك بحر الكامل ٢٠٪ وله قصيدة واحدة، وقد اختفى المتدارك – لأول مرة – وكذلك اختفى كل من الوافر والرمل.

* **أما الديوان السادس والأخير:**

"لا نيل إلاّ النيل" ١٩٩٣، فقد حافظت القصائد متعددة الأوزان على الصدارة وذلك بخمس قصائد بنسبة ٦٢.٥٪. وعاد الرمل بعد غياب طويل، بثلاث قصائد وذلك بنسبة ٣٧.٥٪، ويلاحظ اختفاء كل من المتدارك والرجز والوافر والكامل.

ويمكننا قراءة الجدول بطريقة أخرى لمعرفة المنحنى العام للأوزان المستعملة.

٢. المتدارك:

هو أكثر البحور الشعرية استعمالا لدى الشاعر. وقد شهد هذا الوزن تدرجًا تصاعديًا فبدأ مع الديوان الأوّل بقصيدتين. ثم صعد مع الديوان الثاني، ليحتل المرتبة الثانية. ثم يصل إلى القمة بلا منافس. وذلك في الديوان الثالث بنسبة ٧. ٨٥٪. وهي نسبة لم يحققها أي وزن آخر في أي ديوان للشاعر خلال مسيرته الإبداعية. ثم بدأ – المتدارك- في الانحسار والتراجع، فيعود إلى قصيدتين في الديوان الرابع، ويحتل بهما مكانة متأخرة. ثم يختفي تمامًا من قائمة الأوزان الشعرية لدى الشاعر في الديوانين الأخيرين.

٣. الرجز:

شهد هذا البحر كبوة كبيرة، فبعد أن احتل في الديوان الأوّل، المركز الأوّل بلا منازع. إذا به يهبط في الديوان الثاني ليحتل المركز الثالث والأخير، ثم يختفي تمامًا في الديوانين الثالث والرابع، ليعود – على استحياء – في الديوان الخامس، ثم يعاود الاختفاء مرة أخرى.

٤. الكامل:

وقد شهد مثلما شهد الرجز من انحدار وهبوط. فقد كان في الديوان الأوّل في المركز الثاني، فإذا به يهبط في الديوان الثاني ليحقق المركز الثالث، ثم يختفي تمامًا في الديوان الثالث، ثم يعاود الظهور دون أن يحقق مركزًا متقدمًا في الديوانين الرابع والخامس، ثم يعاود الاختفاء في الديوان السادس والأخير.

٥. **الرمل:**

بدأ الرمل مع الديوان الأوّل بقوة، إذ احتل المركز الثالث، ثم اختفى تمامًا في الدواوين الشعرية التالية، ليعود بقوة في الديوان الأخير ليحتل وحده أكثر من ثلث الديوان (٣٧.٥٪).

٦. **الوافر:**

وهو أقل الأوزان الشعرية المستعملة لدى الشاعر، فلم يظهر إلاّ في الديوان الأوّل الذي احتل فيه مكانًا متقدمًا – المركز الثاني – وهي مساحة تقترب من ربع الديوان. وبعدها اختفى تمامًا من الدواوين اللاحقة.

٧. **القصائد متعددة الأوزان (الممزوجة):**

وهي لم تغب مطلقًا عن دواوين الشاعر، فقد بدأت بداية بسيطة في الديوان الأوّل الذي احتلت فيه المركز الأخير، ثم قفزت لتحتل المركز الأوّل في الديوان الثاني، ثم تعاود الهبوط في الديوان الثالث، ثم تعود للمركز الأوّل في الديوان الرابع حتى الديوان الأخير. وعلى هذا يمثل هذا الوزن لدى الشاعر تذبذبًا قويًا صعودًا وهبوطًا من الديوان الأوّل، وحتى الديوان الرابع، ثم استقرّ في مكان الصدارة حتى الديوان الأخير.

وإذا كانت القصائد متعددة الأوزان، هي الأكثر استعمالا في شعر حسن طلب فيبقى السؤال: ما الأوزان الشعرية المستعملة داخل القصيدة الواحدة من تلك القصائد؟ علينا أن نقرّر أن هذه القصائد وعددها "٢٢" قصيدة، جاءت أوزانها على عشرة بحور، منها البحور الصافية، ذات التفعيلة الواحدة كالمتدارك والرجز والوافر والرمل، ومنها البحور المركّبة ذات التفعيلتين كالمنسرح والطويل والبسيط. ويلاحظ أن الشاعر استخدم في هذه القصائد أوزانًا شعرية لم يسبق له أن استعملها من قبل.

وتختلف القصيدة الواحدة من تلك القصائد عن غيرها من حيث عدد الأوزان المستعملة، فتارة تأتي القصيدة على وزنين فقط كالمتدارك والرجز مثل قصيدة "القصيدة البنفسجية".(١) وتارة يستعمل ثلاثة أوزان كالمتدارك، والرجز، والوافر، مثل قصيدة "ضد البنفسج".(٢) وربما تستعمل أربعة أوزان كما في قصيدة "الزبرجدة الأساس".(٣) وربما يستخدم في القصيدة الواحدة أكثر من أربعة أوزان كما في قصيدة "الجيم تنجح"(٤).

ويلاحظ أن استعمال الشاعر لتلك الأوزان لم يكن متساويًا، فقد يهيمن وزن على وزن آخر، وربما يظهر الوزن في أكثر من مكان في القصيدة الواحدة.

ويمكننا إحصاء الأوزان المستعملة في تلك القصائد ونسب استعمالها على النحو التالي:

الوزن	عدد القصائد الوارد فيها	النسبة
المتدارك	١٨ قصيدة	٨١.٨٪
الرجز	١٢ ق	٥٤.٥٪
الوافر	١٠ ق	٤٥.٤٪
الكامل	١٠ ق	٤٥.٤٪
المتقارب	٥ ق	٢٢.٧٪
الرمل	٣ ق	١٣.٦٪
البسيط	٢ ق	٩.١٪
المنسرح	قصيدة واحدة	٤.٥٪
الطويل	قصيدة واحدة	٤.٥٪
مخلع البسيط	قصيدة واحدة	٤.٥٪

(١) سيرة البنفسج، ص ١٧.
(٢) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ١٨١.
(٣) المصدر السابق، ص ٨٩
(٤) آية جيم، ص ٢١.

من خلال الإحصاء السابق للقصائد متعددة الأوزان، يلاحظ أن كلا من المتدارك والرجز يحتلان المركزين الأوّل والثاني، وهما- أيضًا- قد احتلا مكان الصدارة في أوزان القصائد الأخرى، وهذا يؤكد الهيمنة الإيقاعية لهذين الوزنين لدى الشاعر.

وقد احتلت الأوزان الأخرى- المستعملة في شعره - مرتبة متوسطة في الإحصاء السابق، وهي كل من الوافر والكامل والرمل.

جاءت الأوزان الجديدة - التي لم يستعملها منفردة في شعره - في ذيل القائمة كالمنسرح، والطويل، والبسيط، ويلاحظ أن هذه الأوزان جاءت بشكل يغاير باقي أجزاء القصيدة، فقد جاءت على الشكل العمودي، يلتزم فيها الشاعر بنظام الشطرين والقافية وقد ورد ذلك نحو (٩) مرات، أي بنسبة ٤٠.٩٪[١] من تلك القصائد. وقد استخدم- أيضًا القالب النثري في بعض من تلك القصائد وذلك نحو (٤) مرات أي بنسبة ١٨.٢٪ ولكن ينبغي ملاحظة أن القالب النثري في المواضع الأربعة يصاحبه الشكل التقليدي، وكأنه يعمل مزاوجة أو موازنة بين الشكلين، إضافة إلى الشكل الجديد للشعر أي نظام التفعيلة التي تُنسج القصيدة على منوالها.

وهذا التفاوت في الشكل داخل القصيدة الواحدة، إضافة إلى تغاير الأوزان يؤدي إلى تغيّر النغم والإيقاع، وهو ما يجعل المتلقي مشدودًا للقصيدة متابعًا إياها دون ملل أو سأم.

ويأتي السؤال، هل التفاوت في الشكل وتغاير الوزن هما اللذان يحدثان الإيقاع فقط أو أن هناك ألوانًا أخرى من شأنها إقامة النغم والإيقاع في القصيدة فيتابعها المتلقي دون ملل؟ أو ما الجديد الذي قدمه حسن طلب في مجال الأوزان حتى يخرج من رتابة الإيقاع؟ وهذا ما يقودنا إلى التفاعيل المستحدثة في شعره.

(١) انظر، على سبيل المثال، قصيدة الجيم تتجح، آية جيم، ص ٢٣.

* التجديد في تفاعيل الأوزان:

لاشك أن الشاعر المعاصر متمرد على أسلافه بعض التمرّد، ومن هنا لم يتبع الشاعر خطوات أجداده في الوزن، إنما حاول التجديد فيه، وذلك باستحداث بعض التفاعيل وإدخالها في البحر الشعري، وذلك من شأنه إعطاء فرصة كبيرة في التعبير عن المعاني وكذلك من شأنه إحداث هزة إيقاعية، ربما يحتاج إليها المعنى فتكون مقصودة، وربما لا تخدم المعنى إنما تُقصد لتنوّع الإيقاع والنغم فقط.

ولو تأملنا شعر حسن طلب، لوجدناه توسع في استعمال التفاعيل العروضية، فلو أخذنا بحر الرجز مثالا- لكونه أكثر البحور الشعرية استعمالا – فإننا نجد تفاعيل مستحدثة[1]، إضافة إلى التفاعيل المجازة عروضيًا لدى القدماء وذلك في نهاية السطر الشعري، ومن أمثلة ذلك استعماله في الضرب لـ " مفتعلاتن، فعولن، مفعولْ، مفتعلان مستفعلاتن، فَعَلْ، فعولْ " ومن ذلك قوله:

حبيبتي تكتب شعرًا	(متفعلن، مفتعلاتن)
تحب أن تسمع شعرًا	(متفعلن، مفتعلاتن)
وحينما التقت شفاهنا على أجمل لحن	
	(متفعلن، متفعلن، متفعلن، مفتعلاتن)
في قبلة وحيدة	(مستفعلن، فعولن)
استيقظ المخبوء في داخلها	(مستفعلن، مستفعلن، مستعلن)
فكتبتْ إليّ في يوم قصيدة[2]	(مُتعِلُن، متفعلن، مستفعلاتن)

---

(١) أي أن الشاعر أحياها، فقد أحيا الشاعر بعض التفاعيل التي استحدثها شعراء الموشحات، أو تفاعيل استخدمت في فن الدوبيت، والاستحداث هنا هو العودة لتلك التفاعيل المبثوثة في كتب العروض المختلفة.

(٢) وشم على نهدى فتاة، ص ٢١.

يلاحظ أن الشاعر أفلت من الرتابة الإيقاعية التي تحدثها تفعيلة "مستفعلن" فأراد للمتلقي أن يستمتع بنص شعري دون ملل فخرج عن النسق في وزن الرجز. كما أن ضرورة التجديد في الوزن كانت واجبة في المقطع السابق. إذ إن محبوبته/ الشاعرة. حينما استيقظ المخبوء في داخلها، فإذا بها تكتب قصيدة تغاير قصائدها السابقة. فهي جديدة في معانيها وصورها وألفاظها وتفاعليها. دل على ذلك كثرة التفاعيل المستعملة في المقطع.

ولو أخذنا مثالا آخر فلتكن قصيدة "البنفسجة الخؤون"[1] يقول فيها:

يأيها الشعر المخنَّثْ (مستفعلن. مستفعلاتن)

ذلك وقت أستطيع فيه أن أرصد ما رأيتُ.. من

(مستعلن.مستفعلن. متفعلن. مستعلن. متفعلن)

خيانة المؤنثْ (متفعلن. فعولن)

وأستطيع فيه أن ألعن ما كتبتُ من بنفسجات آخذات صورة الهوى.

(متفعلن. متفعلن. مستعلن. متفعلن. متفعلن. مستفعلن. مستفعلن. متفعلن)

وهيئة المثلثْ (علن. متفْعلاتن)

ذلك وقت أستطيع فيه أن أصرخ نادمًا

(مستعلن. مستفعلن. متفعلن. مستعلن. فَعِلْ)

إليك عني... أيها البنفسج الملوّثْ

(متفعلن. مستفعلن. متفعلن. فعولن)

نلاحظ أن الشاعر يتحدث عن خيانة المؤنث. فقد اهتزت الصور أمامه. وتحركت الثوابت. ولم يعدّ هناك مثال. إنما تحطمت القيمة. ولذا لجأ الشاعر إلى تحطيم النسق

---

(١) سيرة البنفسج، ص ١٠٦/ ١٠٧.

الوزني. فلجأ إلى تفاعيل مجازة متداولة، وأخرى نادرة، فنراه في المقطع السابق يستخدم التفعيلة المطوية "مستعلن /٠///٠" إلى جانب التفعيلة المخبونة "متفعلن //٠//٠" وكلتا التفعيلتين أجازهما العروض القديم، أما مستفعلاتن، وفعولن، ومتفْعلاتن، وفعل فمن التفاعيل النادرة.(١)

لم يقتصر تجديد الشاعر في الأوزان على نهاية سطره الشعري فقط، إنما امتد التجديد إلى داخل البيت/الحشو، فيستعمل في الرجز (فاعلن) وذلك مثل قوله:

كل العبارات الرصينة المدبَّجهْ	(مستفعلن، مستفعلن، متفعلن، فعل)
والكلمات المؤجّجهْ.(٢)	(مستعلن، فاعلن، فعل)
صارت إلى أفولْ	(مستفعلن، فعولْ)
وي! لكأني حين أسميتك البنفسجهْ	(مستعلن،مستفعلن، فاعلن، متفعلن-)
كنت توقّعتُ نهاية الشذى	(مستعلن، مستعلن، متفعلن)
وكنت قدَّرت الذبولْ	(متفعلن، مستفعلان)
يا امرأةً بعارها متوَّجه(٣)	(مستعلن، متفعلن، متفعلن)

يلاحظ علىْ هذا المقطع الحزن الناتج عن خيانة المرأة/ المحبوبة، ولذلك نراه يحطم التفعيلة الرئيسة للبحر (مستفعلن) فيلجأ لتفاعيل أخرى قديمة، ونادرة، ولم ترد

---

(١) يلاحظ أن:

١- فعولن هي من أصل (مستفعلن) دخلها الخبن والقطع.
٢- مستفعلاتن وردت من أصل (متفاعلن) وهي هنا مضمرة مرفلة، ويمكن كتابتها: متفاعلاتن.
٣- متفعلاتن من أصل (متفاعلن) أيضا، وهي مخزولة مرفلة.
وهاتان التفعيلاتان الأخيرتان لا تكونان إلا في مجزوء الكامل في الأصل.
إذن فالشاعر الحديث قد أحيا هذين الوزنين النادرين والمعروفين لدى العروضيين ضمن الشواهد العروضية النادرة، إضافة إلى (فعولن) المتطورة عن (مستفعلن) وهي معروفة قديما، وكثيرة الورود لدى المحدثين.
انظر: الزمخشري: القسطاس في علم العروض ص ٣٣ وما بعدها.

(٢) في الطبعة الثانية للديوان تغيَّر هذا السطر إلى(والجمل المؤججة) ويكون الوزن مستعلن متفعلن.
(٣) المصدر السابق، ص ١٠٤

(مستفعلن) إلاّ نحو أربع مرات من العدد الإجمالي للتفاعيل داخل المقطع البالغ عددها (٢١) تفعيلة، وكأنه أراد أن يعبّر عن حزنه وقلقه بتحطيم الثوابت والأركان المتوارثة منذ القدم.

وعلى الرغم من استخدام الشاعر لـ " فعل، فاعلن، فعول" في السطر الشعري، فإن الموسيقى في المقطع واضحة، وقد جاءت نتيجة التزام الشاعر بالقافية الموحدة، فضلا عن استخدامه "للتضعيف" في بعض الكلمات مثل المدبَّجة/ المؤجَّجة/ توقّعت/ قدّرت/...

ومن ذلك – أيضًا – قصيدة "القصيدة البنفسجية"[1] يقول:

هذه قصيدة القصائد	(فاعلن، متفعلن، فعولن)
ومخمل الطيوف في الحروف،	(متفعلن، متفعلن، متفع)
تلك أوّل القطوف،	(لن، متفعلن، متفع)

فيلاحظ استخدام (فاعلن) في أوّل السطر الأوّل، وهو استعمال جديد على الرجز مع ملاحظة عدم استعمال التفعيلة الأصلية (مستفعلن)؛ وذلك لأن النص يسير بسرعة متناهية حيث وردت الجمل القصيرة وجاءت التفعيلة مخبونة ([illegible]).

لم يقتصر تجديد الشاعر على بحر الرجز فقط، إنما امتد إلى كل البحور الشعرية التي استخدمها. ومن ذلك –أيضًا– بحر المتدارك بتفعيلته (فاعلن)، وقد أحدث فيها الشاعر بعض التجديدات في مجال الحشو/ والضرب، ومن ذلك قوله:

يا مرسلة غزلانك في قمحي	(فعْلن،فعِلن، فعْلن، فعِلن، فعْلن)
في كرمي.. تاركة خيلكِ	(فعْلن، فعْلن، فعِلن، فاعلن)
ما كان أضل خروجك لي	(فعْلن، فعِلن، فعِلن، فعِلن)

---

(١) سيرة البنفسج ص ١٩.

تحت الدوح.. وكان أضلكِ (فعْلن، فاعلُ، فاعلُ، فاعلن)

كنت مصوِّبة نبلكِ (فاعلُ، فاعلُ، فعْلن، فَعلْ)

لكأنك كنت حسامًا والعشق استلك(١)

(فعِلن، فعِلن، فعِلن، فعْلن، فعْلن، فاعلن)

يلاحظ أن المقطع تهيمن عليه السرعة نتيجة ألفاظه الموحية بذلك (مرسلة غزلانك تاركة خيلك...)، وهو ما صوَّرته التفاعيل المقطوعة (فعْلن) وسيطرتها على تفاعيل المقطع كما يلاحظ استعمال (فاعلُ) في الحشو، وهو استعمال جديد- كما ذكرنا - على شعرنا العربي، كما استعمل (فَعلْ) في نهاية السطر الشعري (الضرب)، وهي أيضًا تفعيلة نادرة على هذا الوزن، مع ملاحظة أن هذا التغاير بين التفاعيل (فعْلن، فعِلن، فاعل) كانت تقتضيه طبيعة النص التي توحي بالسرعة والاندفاع. دليل ذلك أن الشاعر لم يستعمل التفعيلة الأصلية (فاعلن)، وقد تجاوزها إلى تفاعيل أخرى، مجازة عروضيًا. أما في بعض القصائد القليلة فقد اتخذ الشاعر من (فاعلن) التفعيلة الأصلية بناءً لقصيدته، من ذلك قصيدة "بنفسجة الجحيم" التي اتخذت شكلا يغاير باقي الأشكال الشعرية لدى الشاعر يقول فيها:

الكساد

الوجوهُ الكساد

الجراد الوجوه الكساد

الفساد الجراد الوجوه الكساد

الجسوم الفساد الجراد الوجوه الكساد

---

(١) سيرة البنفسج، ص ٧.

اصطفتني الجسوم الفساد الجراد الوجوه الكساد(١)

يلاحظ أن الشاعر يعبر عن الكآبة والفساد، فلجأ إلى تفعيلة واحدة (فاعلن) ولم يغادرها إلى آخر القصيدة، وإن لحقها التذييل أحيانًا فضلا عن تكرار الكلمات في كل سطر، أدى ذلك إلى نقل الكآبة والملل لدى المتلقي الذي أصبح مشاركًا للمبدع في كآبته و(كساده)(٢).

وقد صنع هذا الصنيع في قصيدة "في عروبة البنفسج"(٣) وكذلك قصيدة "بنفسجة للوطن"(٤) التي يقول فيها:

وطنٌ: وطن مستطاع ونهر مطيع

(فعِلن، فعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلاتن(٥))

بلدة: بلدة عدّة وقطيع جميع

(فاعلن، فاعلن، فاعلن، فعِلن، فاعلاتن)

وردة: وردة فردة وأريج أجيج

(فاعلن، فاعلن، فاعلن، فعِلن، فاعلن، فا)

وماء فرات وماء خليجُ (علن، فاعلن، فاعلن، فا)

وكون مزيج (علن، فاعلن، فا)

يلاحظ سيطرة التفعيلة الأصلية للمتدارك (فاعلن) على المقطع الذي يحفل بلون خاص من التناقض الداخلي لدي الشاعر، فنراه يطلق تناقضاته الداخلية منفجرة في هذه

---

(١) سيرة البنفسج، ص ٣٧.
(٢) نلاحظ أن الشاعر ضمّن كلمة (الكساد) معاني معاصرة لم تعرفها المعاجم القديمة، بحيث صارت معناها الركود والملل ورتابة الحياة العقيم. اللسان (كسد).
(٣) المصدر السابق، ص ٦٧.
(٤) المصدر السابق، ص ٥٧ .
(٥) في الأبيات ما يسمى بالترفيل، وهو زيادة سبب خفيف على الوتد المجموع فتصبح فاعلن، فاعلاتن.

الصرخة التي تخلو من الحدث/الفعل. وكأن هذه التناقضات أصحبت ثوابت أمامنا لا نستطيع تغييرها؛ ولذا جاء المقطع تهيمن عليه تفعيلة واحدة فضلا عن تكوينه اللغوي بصيغة الاسم دون الفعل، وربما يؤدي هذا الثبات إلى ضياع النغم الموسيقي في المقطع. ولذا لجأ الشاعر إلى الجمل القصيرة، متقاربة الحروف، والأوزان الصرفية (صيغة فعيل) وهذا أعطى للمقطع نغمًا متدفقًا يتقبّله المتلقي.

ولو جئنا لبحر الكامل لوجدنا الشاعر يستخدم تفاعيله المجازة عروضيًا ويضيف إليها تفعيلة نادرة. مثال ذلك قوله في قصيدة "زبرجدة الخازباز"[1].

ما لم يكن سيصحُّ صحٌّ (مُتفاعلن، متفاعلن م)

ولم يكن سيجوز جاز (تفاعلن، متفاعلان)

يبسَ السحابُ (متفاعلن م)

تبخرَّ القاموس (تفاعلن، متفاع)

كيف إذن سيحيا الأنقليس[2]؟ (لن، متفاعلن، مْتفاعلن م)

وكيف يفلتُ من إسار المرمريس[3] الخازباز؟

(تفاعلن، متفاعلن، مْتفاعلن، متفاعلان)

لابد من شيءٍ لينجوَ من هلاك مقبلِ

(مْتفاعلن، مْتفاعلن، متفاعلن، متفاعلن)

هل يستعين بحسِّه الفطريِّ؟

(مْتفاعلن، متفاعلن، متفاع)

---

(١) قصائد البنفسج _الزبرجد ص ٢١١.
(٢) الأنقليس: ثعبان السمك.
(٣) المرمريس: الأرض الجدباء.

أم بخياله الحفّار؟ (لن. متفاعلن. متْفاعْ)

يلاحظ أن الشاعر قد أنهى هذا المقطع بتفعيلة (متْفاعْ).[1] وقد استمر على هذه التفعيلة نهاية لكل مقطع لهذه القصيدة الطويلة، وفي المقطع السابق، تم استخدام (الإضمار)[2] و(التذييل)[3] فضلا عن التفعيلة الأصلية للكامل.

والشاعر في تلك القصيدة يصوّر مأزق العربي الراهن في الحياة المعقّدة الحالية، وقد اتخذ من القزم (الخازباز) صورة للعربي، ماذا يفعل هذا العربي في مواجهة العالم الحديث؟ وهو لا يملك سوى الشعارات الجوفاء والمجد القديم، وهذا زمن انقلبت فيه المعايير وانهارت فيه القيم "ما لم يكن سيصح صح" "وما لم يكن سيجوز جاز". فأمام هذا الزمن المنقلب كان حتمًا على الشاعر أن يخرج على النسق فجاء بالتفعيلة النادرة (متْفاعْ)، ومع ذلك لم يهمل الناحية الإيقاعية في المقطع، بل استعمل الجناس أكثر من مرة "سيصح صح" و"سيجوز جاز" فضلا عن القافية في "جاز/ خازباز/ الحفّار". كلّ ذلك أدى إلى وجود الإيقاع الذي من شأنه إثارة المتلقي واهتمامه بالنص.

* **المزج بين البحور:**

من الظواهر الموجودة بكثرة في شعر حسن طلب ما يسمى بالمزج بين البحور، فقد مزج بين تفعيلة المتقارب (فعولن) مع تفاعيل المتدارك (فاعلن) مع ملاحظة أن مجيء

---

(١) يبدو أن ميل الشاعر لاستخدام (متفاع) وهي (مفعول) مردها إلى أن متفاعلن كثيرًا ما يدخلها الإضمار فتأتي متْفاعلن = مستفعلن، ثم تتفلت منه إلى مستفع = متفاع = مفعول. هذا الانفلات من الشاعر مسلك ورد لدى القدماء، وهو دخول الإضمار والقطع على تفعيلة ///٠//٠ متفاعلن، فتصير متفاعل= متفاع= مفعولن.

(٢) الإضمار: تسكين الثاني المتحرك، فتصبح متفاعلن– متْفاعلن، انظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٢٢

(٣) التذييل: زيادة ساكن على الوتد فتصبح متفاعلن – متفاعلان، انظر: معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ١٠

التفعيلة المخالفة، قد تأتي في سطر أو سطرين فقط. ولم تكن في كلّ أسطر القصيدة. ومثال ذلك قصيدة "زبرجدة من أجل بلقيس" حيث يقول في صدر القصيدة[1]:

الحكايات تمَّت وبلقيس نامتْ (فاعلن، فاعلن، فاعلن، فاعلاتن)

لقد قدَّمت للعروبة فرض الولاء (فعولن، فعولن، فعول، فعولن، فعول)

وأدت زكاة الأنوثة صلَّت وصامتْ (فعولن، فعولن، فعول، فعولن، فعولن)

ثم يقول في المقطع الثاني من القصيدة نفسها:

ويأيها الصبُّ (فعولن، فعولن، فـ)

صوِّب وسائلك الآن (عولن، فعول، فعولن، فـ)

للهدفِ (عول، فعو)

اعترف (ل فعو)

الوقت حانَ لكي يعرف الناسُ (لن، فاعلن، فعلن، فاعلن، فاع)

آخر ما هسهست به بلقيس (لن، فعِلن، فاعلن، فعولن، فاع)

هل أخبرتك بعنوان بعض الجناة؟ (لن، فاعلن، فعِلن، فاعلن، فاعلن فـ)

وهل أرشدتك الطيور التي (عِلن، فاعلن، فاعلن، فاعلن)

فوق أرضِ الجريمةِ حامتْ؟ (فاعلن، فاعلن، فعِلاتن)

وهكذا نرى الشاعر في القصيدة يمزج بين المتدارك والمتقارب، والمزج بين التفاعيل هنا كان مقصودًا لذاته. فالشاعر في مجال (رثاء لبلقيس) وقد أهداها إلى الشاعر نزار قباني واصفًا إياه بالزوج المفجوع، وكأنه أراد أن يظهر للمتلقي اضطراب مشاعره وأحاسيسه نتيجة

---

(1) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٥٣، ويمكن قراءة القصيدة على إنها من بحر المتقارب، وذلك على فرض أن بالقصيدة زيادة (/٠) في صدرها وهو ما سماه العروضيون (الخزم)، ويتكرر الخزم أيضًا في (الوقت حان.....) وإذا صحت هذه القراءة فإن القصيدة موحدة الوزن وأن ما خرج عنها هو من قبيل شرود الشاعر، أي وقوعه في مخالفة الوزن.

الحادث المرَوع الذي أصاب بلقيس فجاء هذا المزج بين التفاعيل محاكيا اختلاط المشاعر في داخله.

وهذا المزج بين التفاعيل وربما يؤثر سلبيًا على الإيقاع، ولذا لجأ الشاعر إلى القافية (التاء الساكنة) في (نامتْ/ صامتْ/ حامتْ) فضلا عن الموازنة في (للهدفِ/ اعترفِ) و(هل أخبرتك/ هل أرشدتك) إضافة إلى تكرار حرف (السين) في... (الناس آخر ما هسهست به بلقيس). كل هذه الوسائل لجأ الشاعر إليها ليعطي نغمًا يؤثر على المتلقي بعدما عمد إلى مزج التفاعيل بعضها ببعض.

وعلى الرغم من أن القصيدة السابقة مزج الشاعر فيها بين كل من المتقارب والمتدارك فإننا نجده في قصيدة أخرى يمزج أكثر من وزنين، ففي قصيدة الزبرجدة الأساس[1] يمزج الشاعر بين (المتدارك والكامل والرمل والرجز) على الرغم من أن تلك القصيدة تعدّ من قصائد الشاعر القصار!.

فيبدأ الشاعر قصيدته بقوله:

من أين يجيء الحبّ؟	وزن المتدارك
من وهجٍ في القلب	" "
يتجمع في الغددِ الصماءِ	" "
ويبحر في الأعضاء	" "

ثم ينتقل في المقطع الثاني من القصيدة فيقول:

يا عاشق القمم البعيده	وزن الكامل
اصعد إلى هذا الصراطْ	" "

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٨٣.

فالحبُّ آجرُ القصيدهْ	" "
ودم المغنين الملاطْ	" "
- ومن أين يجيء الشعر[1]	(فعولن، فعِلن، فعلان)
- من وهج في الصدر	وزن المتدارك
يترعرع بين الأضلاع	" "
ويقتات بماء الأنسجة الحية	" "
والشحم المرّ	" "

ثم يتبعه بمقطع آخر فيقول:

لو غدا المضمون جاهزْ	وزن الرمل
وجمال الشكل زينهْ	" "
فجميع الشعر عاجزْ	" "
والأهازيج حزينهْ	" "

ثم يقول في مقطع آخر:

يكاد أن يغلبني الوسنْ	وزن الرجز
أيتها السمراء.. يا أحلى الورى	" "
يا من جمعت لي زبرجد المدنْ	" "
إلى بنفسج القُرى	" "
جئتك ضيفًا طارئًا	" "
فما هو القِرى؟	" "

(١) لو حذف الشاعر حرف (الواو) لاستقام الوزن، فتصبح فعِلن، فعلن، فعلان.

الشاعر في القصيدة يتحدث عن الشعر/ القصيدة، يوضح مصدره، فهو من وهج الصدر، يترعرع بين الأضلاع ويقتات بماء الأنسجة.... على هذا فالشعر في هذه النظرات هو رمز للحياة والمعرفة، وعليه فإن الشعر يجب ألاّ يكون نمطًا جاهزًا ثابتًا، بل هو سؤال دائم وكشف متجدِّد، هذه المعرفة/ الشعر هي متبوعة لا تابعة، تسوس ولا تُساس.. فهو إذن ليس شكلا زخرفيًا خالصًا، إنما ينبع من معنى شعوري غامض، وتلك مهمة لا يضطلع بها أو يقدّر عليها سوى الشاعر الحق ولذا أراد شاعرنا من خلال المقاطع السابقة أن يثبت أن القصيدة ليست في حقيقتها الشكل الخارجي/ اتحاد الوزن، إنما هي أبعد من ذلك، فجمال الشكل زينة كما يقول، وعلى الشاعر أن يتخيَّر معنى ويضفي عليه شعورًا صادقًا ويصوغه بلغة شعرية مصوَّرة، وليكن ذلك في ظل اتحاد التفاعيل أو اختلافها، وهو ما صنعه الشاعر في تلك القصيدة التي كتبت على بحور مختلفة التفاعيل فظلت محافظة على الناحية الإيقاعية. وقد نتج ذلك من التزام الشاعر بحروف الروي - وإن تغيّر في كل مقطع - كما نتج عن قِصر الجمل المستخدمة، فضلا عن استخدامه للزحافات والعلل المجازة في كل وزن.

ويلاحظ أن المعنى يلعب دورًا كبيرًا في اختيار التفاعيل، ومزج البحور بعضها ببعض.

ففي قصيدة "ضد البنفسج"، مزج الشاعر بين المتدارك والرجز، ونلاحظ أنه عندما يحدث نفسه بقصور البنفسج عن بلوغ الأمل الذي رسمه في ذهنه فإنه يستخدم الرجز فيقول(١):

نفس السواد ثمَّ.... وزن الرجز
والكسادِ " "

---

(١) سيرة البنفسج، ص ٩٥.

والموت البطيءْ " "
فأين وجهك الوضيءْ " "
يهلُّ دوني " "
ويُريني مثلما كان يُريني؟ " "
هل خبا نورك " "
أم كلَّت عيوني؟ " "

عندما ينتقل الشاعر من المعنى السابق إلى معنى جديد، فنجده يستعمل بحرًا آخر إيذانًا منه بنقلة معنوية، وفنية. فبعد قصور البنفسج في المقطع السابق وبعد تأكده من خيانته، فإنه ينزل سخطه وغضبه عليه، فيستعمل (المتدارك) الذي يفيد معنى السرعة وخاصّة أنه لم يستعمله بتفعيلته الأصلية. وكأنه يقذف بغضبه دفعة واحدة، وكأنها كرة من لهب فيقول:

وكما تنجاب السُّدفهْ وزن المتدارك
انجابت كل أضاليلك صدفهْ " "
فقرنت اسمكَ بالضفدعة الميتةِ " "
والجيف الحيهْ " "
شَبَّهتك بالدول العربيه " "
وهتفت: أأيتها الدولُ " "
في الليل الحالكِ من أوحى لك " "
أن تدعى أو حالك تفسد حالك؟ " "

اختلاف المعنى والوزن في المقطعين السابقتين كان مقصودًا لذاته، وكأن الشاعر يريد أن يلفت انتباه المتلقي للمعنى الجديد. ومع ذلك ظل الإيقاع موجودًا، وذلك من خلال بعض النواحي الفنية، منها استعماله للقافية في بعض الأسطر، واستخدامه للجناس في بعض الكلمات (السُّدفه/ الصدفه- الحالك/أوحى لك- أو حالك/ حالك).

* **المزج في الشكل الشعري للقصيدة:**

يلاحظ أن المزج بين البحور، لا يقف عند تغيّر المعنى، أو إحداث هزة للمتلقي من شأنها التنبيه للمعنى الجديد، إنما تعدى المزج في بعض القصائد إلى الشكل الفني، فمزج بين الشكلين التقليدي/العمودي، والشعر الجديد/ الحر وحاول أن يطوّع الشكل الفني لهذه القصائد حسب مشاعره الداخلية وأحاسيسه وأفكاره ورؤاه، حيث ترك لتجربته وعاطفته أن تخلق لنفسها الشكل الذي تريده وتتلاءم معه، دون أن يفرض عليها شكلا أو قالبًا عروضيًا ثابتًا، فإذا استدعت التجربة الجمع بين الشكلين (العمودي/الحر) فإنه يسارع إلى المزج بينهما، فيعطى القصيدة انطلاقًا كبيرًا، في مجالات الإيقاع، وتنوّع النغم، وغزارة الدلالة وهو ما يدل على حرص الشاعر على تلاحم الشكل والمضمون.

ومن أمثله هذا المزج قصيدة "في البدء كان النيل" حيث يقول في صدرها[1]:

النيل أقنوم الأزلْ

في البدء كان

وفي الختام يكونْ

إن النيل نيل خالص كدمي

حقيقي كأحلام الصبايا

---

(١) ديوان "لا نيل إلا النيل" ص ١١.

أوحدي كالعشيقة

هو حدّ دمي العميم

دمي الحميم المختزلْ

يلاحظ أن النيل في هذه القصيدة هو المطلق، الذي تحرَّر من الذاتية، وجمع المتناقضات في باطنه، فهو البدء، وهو الختام، هو الذكر والأنثى، هو المأوى والملاذ والوطن النيل هو النيل، وليس هو النيل. فهو النيل تلك الظاهرة الطبيعية، وليس هو النيل، بمعنى أنه شيء آخر أبعد من كونه ظاهرة طبيعية. إنه الحقيقة الثابتة وراء كلّ مظهر، وإنه صورة للقدرة الإلهية، أو هو الألوهية، في أحد تجلياتها(١).

بعد تلك السطور الشعرية، يتجلى صوت الشاعر في خطابه للنيل، وذلك من خلال الشكل العمودي، الذي جاء على وزن الطويل فيقول:

- ويا نيل أتلفت الفؤاد وجنتني وكلَّفت أمري فوق ما يتكلَّفُ

وفي دفقة شعورية (جديدة) نرى آلام الشاعر وأوجاعه تتحد مع آلام النيل وأوجاعه فيصوغ الشاعر هذا التلاحم في إيقاع متناغم. وهكذا تتنوَّع الألحان والأنغام في القصيدة تبعًا لتغير المشاعر الداخلية، ويقول بعدها:

وأنا أمرُّ الآن عبر دمي اللذيذ

وأستعيذ

وإنه نيل من الأوجاع ينبع من دمي

ويسيل في أكبادكنَّ ويشتعلْ

الآن يمكن أن يكون النيل أفدح

(١) مما يدل على ذلك اسم الديوان "لا نيل إلا النيل" ومحاورتها الكلمة التوحيد "لا إله إلا الله".

إن عاشقتي تشقُّ قميصها

ستضمّ لون الضفتين وتغتسلْ

لا... بل أمرُّ الآن عبر دمي الغريض

وأستريض

ثم يتوالى نداء الشاعر للنيل، ويحاول استعطافه، مستخدمًا صوته الجهير معتمدًا على تراثنا العربي الأصيل، وذلك في نهاية دفقته الشعورية السابقة بقوله (من الشكل العمودي مرة أخرى).

ويا نيل إن السنبلات صدية وماؤك من مُزن السَّماكين أوكفُ

وبعد ما أفاض الشاعر في تصوير ما للنيل من دور حيوي في الحياة، وما له من مكانة عظيمة لا تدانيها مكانة، وكأنه إله الخصب والنماء (كما كان يعتقد المصريون القدماء) فإذا بنا نرى المفاجأة غير المتوقَّعة، فالشاعر يجهر برأيه في النيل/ الحديث، وكأنه يعقد موازنة بين نيل قديم حيث المكانة العظيمة والمهابة والمنح والعطاء، وبين نيل حديث حيث الضعف والخزلان. وهذا الرأي الذي صدح به الشاعر جاء مغايرًا في شكله باقي أجزاء القصيدة، وكأنه أراد أن يكون صوته عاليًا، وأنغامه صاخبة، فتخيّر الشكل العمودي فيقول:

ويا نيل حملان الحقول منعتها وتروي السَّراحي منك صهباء قرقف

ثم يختتم القصيدة بقوله:

ويا نيل حوليك الرعية أصبحت لقاتلها مقتولها يتشوَّفُ

فيا نيل ما للضفتين استكنَّتا وقد أرزمت في الأفق هوجاء زفزف؟!

وهكذا، يسير الشاعر، متنقلا بين التفاعيل والأوزان المختلفة والأشكال المختلفة. كلّ ذلك حسب التجربة، وحسب ما يقتضيه المعنى. وما صنعه الشاعر في القصيدة السابقة صنعه كذلك في عدّة قصائد منها "بنفسجة الجحيم" و"ضد البنفسج" و"بنفسجة الختام"[(1)] و"قلت وقال النيل" و "النيل ليس النيل"[(2)] وغيرها.

لم يقتصر المزج عند حسن طلب على الشكلين العمودي/الشكل الحر، إنما مزج بين ثلاثة أشكال متغايرة، فقد مزج بين الشعر التقليدي (العمودي) والشعر الحر (الجديد التفعيلة) مع الشكل النثري. ولذا نرى بعض قصائده تشتمل على ثلاثة إيقاعات مختلفة لكل إيقاع ما يناسبه من مشاعر وأحاسيس فضلا عن المعنى الذي يتطلب الشكل الملائم له، فيصاغ فيه. ومن تلك القصائد قصيدة "زبرجدة إلى أمل دنقل"[(3)] التي تعدّ رثاءً وتحية لروح الشاعر الفقيد. وفيها يكشف – شاعرنا – من خلال حواره مع الراحل عن رؤيته ومفهومه للشعر، وهي رؤية تختلف إلى حدٍّ ما عن رؤية أمل دنقل.

تبدأ القصيدة بالنثر وكأن الشاعر يستعمل هذا القطع النثري بمثابة التمهيد، فجاءت موسيقيته هادئة حزينة، تهيئ المتلقي للاستعداد للدخول في عوالم القصيدة الحوارية، فيبدأ بالنثر قائلا:

إن كنت لا تذكرني فأنا الذي

ناصبتك من قبل العداء وكنت

بادلتك بالجفاء الجفاء، فأنا الذي

قابلتك في الغداة، فقاتلتك كنت

---

(1) سيرة البنفسج ص ٣٧، ٩١، ١١١.
(2) لا نيل إلا النيل ص ٢٣، ٣٧.
(3) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٦١

بسِّر الأداءِ وسحر الأداة، وأنا

الذي جالستك في المساء، فذممت

بين يديك الهوى، وشكوت إليك

مكر النساء، وأنا الذي نادمتك

في العشيّ، وقلت: لأنك أنت

النبيُّ، وكنيتك النَّطاسيُّ فقلت....

بعد هذه المقدّمة النثرية الهادئة، يلج الشاعر إلى القصيدة مستعملا شكلا آخر من الأشكال الفنية (الشعر الحر) مستخدمًا إياه في التعبير عن الحوارات التي دارت بين الشاعر ونفسه، أو بينه وبين أمل دنقل. وقد حاول تكثيف الجو الموسيقي بهذه السطور الحوارية، وذلك من خلال القوافي الداخلية، واستعمال الجناس فضلا عن تنوع الإيقاع في إطار الوزن الواحد (المتدارك) وكذلك استعماله للرجز في الأبيات الأولى للقصيدة.

ومن تلك السطور قوله على لسان الراحل:

يشهد الله أنيَ ما قلتُ

إلاّ الذي قد علمتُ

فهيئ سلاحكَ

إن صلاحك في الحرب

- أنَّ سلاحي القصيدة

- ما الشعر عندك؟

- عندي القريضُ:

فيوض الجلال

ومطلق آياتهِ

وغموض الجمالِ

إذا شفَّ عن ذاته

إنه كالزبرجد في الرونق المحضِ

أو كالبنفسج في الروضِ

هو الرياضةُ

والمستراض

- هل نظمت القوافي؟

- بل ربَّ قافيةٍ قلتها

قيل: من قالها؟!

- وعشقتَ؟

- أجل...

وسلبت المليحة جريالها

هذا الحوار (التفعيلي) يكشف عن ماهية الشعر، ودوره في المجتمع. وعلى الرغم من أن المقطع السابق حواري، فإن الشاعر حافظ فيه على الإيقاع، وذلك من خلال قِصَر الجمل المستخدمة، واستعمال القوافي - أحيانًا - وكذلك وجود الجناس.

وبعد نهاية هذا المقطع، نرى الشاعر يستخدم شكلا فنيًا جديدًا، وهو الشكل العمودي، ويغيِّر الوزن العروضي، من خلال استخدام (الوافر) بتدفقه وانسيابه، وذلك لأنه يتلاءم مع المناظرة بين الشاعرين، وذلك عندما يطلب على لسان أمل دنقل أن يجيز له حسن طلب بعض الأسطر الشعرية:

- هبك جريرًا

وهبني الفرزدقْ

وتعال لننظر من سوف يسبقْ

- من سيبدأ؟

- أنت.. فهاتِ

- أجِزْ:

دم يغلي وصبر ليس يجدي

- وأجفان مكحَّلة بسهدِ

- وصدر ضاق بالأوطان ذرعا

- وبالدنيا تعيد به وتبدي

- تنَّفس مثل بركان وأرغى

- كموج البحر في جزر ومدِّ

- فهل تزكو سواعدنا ونبني

- كما بنت الأوائل كل مجد؟!

يلاحظ في الأبيات العمودية السابقة استخدام فن (الإجازة)(١) وهو استعمال فني جديد على شعرنا الحديث.

وهكذا تتجلى القصيدة في ثلاثة أشكال، تؤازرها أربعة أوزان عروضية، ولكلٍّ شكل فني، وإيقاع وزني ما يتلاءم معه معنىً وإحساسًا وشعورًا.

---

(١) الإجازة أو التمليط: هي من فنون المطارحات الشعرية، وتكون غالبا بين شاعرين، وفيها ينطق أحدهما بالشطر الأول ليكمل الأخر البيت بالشطر الثاني، وهكذا حتى تنتهي المطارحة ومن أشهر المطارحات ما وقعت بين امرئ القيس، والتوأم اليشكري، انظر، جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ١٨٩/٩، ومعجم مصطلحات العروض والقافية، ص ١٦

وهذا التشكيل الفني الجديد استعمله الشاعر في أكثر من قصيدة، نذكر منها قصائد "ضد البنفسج "[1] و"الجيم تنجح"[2] نيل السبعينيات يتحدث عن نفسه[3].

ومن نافلة القول أن نذكر أن هذا الاستعمال الجديد يعطي القصيدة مساحة إيقاعية وموسيقية أرحب للشاعر في تعابيره، كما تيتح للمتلقي تتبع النص الشعري.

*****

وبعد دراسة الوزن عند "حسن طلب" يمكننا تسجيل بعض الملاحظات أهمها:

١) يبدو الشاعر في بعض قصائده محافظًا على الوزن العروضي القديم وإن بدا مجددًا في البعض الآخر.

٢) يؤثر الشاعر البحور الصافية على غيرها من البحور، وهو في هذا كغيره من الشعراء المعاصرين.

٣) استحدث الشاعر عدّة "تفاعيل" جديدة وأدخلها في الضرب والحشو لتكون بنيةً رئيسةً داخل النص حتى يخفِّف الرتابة الإيقاعية، التي قد يحدثها تكرار التفعيلة الواحدة، وهذا الاستحداث هو ما جعل بعض قصائده تنزلق حقيقة إلى الشعر المنثور.

٤) بدا الشاعر مجددًا، فقد مزج بين أكثر من وزن شعري في النص الواحد، وذلك من أجل خلق إيقاع متميز.

---

(١) سيرة البنفسج، ص ٨٩.
(٢) آية جيم، ص ٢٣.
(٣) لا نيل إلى النيل، ص ٤٣.

٥) من التجديدات التي أحدثها الشاعر، تغيُّر الشكل الشعري للقصيدة الواحدة، فقد يتداخل في القصيدة الشكل النثري والعمودي، إضافة إلى الشكل الحر (التفعيلي).

٦) يسهم المزج بين البحور الشعرية، وكذا تغيُّر الشكل الشعري في إنتاج الدلالة في النص الشعري، ويكون المزج مقصودًا لذاته.

٢. التدوير:

يعدّ التدوير من الظواهر الإيقاعية التي تميز الشعر العربي الحديث. وتمثل هذه الظاهرة إحدى الوسائل الفنية التي يلجأ إليها الشعراء للتعبير عن تجاربهم وأحاسيسهم أصدق تعبير. فقد يحتاج النص الشعري للتدوير، لأنه قادر على نقل انفعالات الشاعر الداخلية واضطرابات نفسيته، حيث إن الدفقة الشعورية والانفعالية طويلة فلا ينتهي الإيقاع والمعنى بنهاية السطر، وإنما قد يمتد هذا المعنى حتى يصل إلى عدّة سطور.

ويعدّ التدوير ظاهرة من الظواهر الثرية في شعر حسن طلب، إذ إننا – ربما – لا نجد قصيدة من قصائده إلاّ قد استخدمت فيها هذه الظاهرة، وربما كان استعمالها على استحياء، إذ قد تشتمل على سطرين أو ثلاثة، وربما تزيد على ذلك فيطول التدوير إلى عدّة أسطر، والذي يحدد ذلك، هي الضرورة الفنية، ومن ذلك قوله في قصيدة "النيل ليس النيل"(١).

ليس النيل رجاء	(فعْلن، فاعل، فاع)
فالسائل في هذا المجرى	(لن، فاعل، فعْلن، فعْلن، فعْ)
ليس الماءَ	(لن، فعْلاتن)

---

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٣٧.

الشاعر في هذا المقطع، يستخدم المتدارك، في نحو ثماني تفعيلات، جاءت مدَّورة إذ إن الدفقة الشعورية في الأسطر واحدة، إذ يسيطر على الشاعر الإحساس بالمرارة والفجيعة فيرى انعدام الأمل والرجاء في النيل، فالذي يراه بين ضفتي النهر ليس ماءً يحيي الموات وعلى هذا فالإحساس باليأس والقنوط دفع الشاعر لكتابة هذا المقطع المدًور، ويبقى السؤال لماذا رسمت تلك الدفقة الواحدة على هيئة أسطر متفرقة، ولم تكتب على سطر واحد؟.

الشاعر في الأسطر السابقة يقيم حوارًا مع نفسه، فهو السائل والمجيب، فوضع لنا الإجابة والأساس في السطر الأول (ليس النيل رجاء) ثم توقَّف، فكان السؤال لماذا؟ فنراه يقدّم تعليلا لإجابته السابقة، ونراه يتوقَّف في البيت الثاني، وكأنه يعطي مساحة زمنية للمتلقي حتى ينظر إلي ماء النيل، فإذا ما تأكَّد من مائيته وسيلانه، فيأتي السطر الثالث ليؤكد من خلاله أن الذي تراه ليس ماءً.

ويلاحظ، أنه مع تدوير تلك الأسطر فقد حققت إيقاعًا ثريًا، وذلك من خلال القافية (رجاء/ماء)، والتكرار في (ليس) وكذلك استعمال الحرف (السين) نحو ثلاث مرات فضلا عن طبيعة الوزن الشعري السريع.

ويمكن ملاحظة التدوير- البسيط – في قوله من القصيدة نفسها:

سامحني	(فعْلن، فعْ)
مثلك ليس بجبارٍ يا نيلُ	(لن، فعلن، فعلن، فعْلن، فعْلن، فـ)
ومثلي ليس بمعصومْ	(علن، فعْلن، فعلن، فعْلْ)

جاءت الأسطر السابقة مكَّونة من عشر تفعيلات، فالشاعر يقدّم اعتذارًا للنيل/النهر، فنراه يقدم طلب العفو والصفح في السطر الأوّل، ثم يعقبه التعليل في السطرين

الثاني والثالث. وعلى الرغم من وجود التدوير، فإن الأسطر احتفظت بغنائيتها، وذلك بفضل (التكرار) واستعمال حروف المدّ.

وربما يطول التدوير- قليلا – كما في قصيدة " الحاكمية للنيل "[1].

وجعلت تبتكر التضاريس الجديده	(متفاعلن........ مت)
إنها مصر التي انتظرتك	(فاعلن.......... متفاع)
تنهض في ضباب الكون	(لن............ متفاع)
واحدة وحيده	(لن.............. متْ)
اكتملتَ بها.. أو اكتملت بكَ	(فاعلن........... متفاعل)
الآن انتقلت من الغمامِ	(ن................ م)
إلى الرخامِ	(تفاعلن........... م)
من الكلام إلى القصيدة	(تفاعلن............ مت)
- مصر – من صنعتك – قد نهض الشهيدُ	(فاعلن........... م)
على حدود ترابها	(تفاعلن، متفاعلن)
وهنا سقطْ	(متفاعلن)

احتوى المقطع السابق على اثنتين وعشرين تفعيلة وجاءت سطوره مدَّورة – بخلاف السطر الأخير – وفيه يبدو الشاعر مخاطبًا للنيل، بعدما تغيَّر وابتكر التضاريس الجديدة فقد خلع ثوبه، وتغيَّر حاله، وتبدَّل لونه، ولذا كانت ضرورة مواجهته من قبل الشاعر مذكرًا إياه بماضيه مع الوطن/ الأرض، الذي اكتمل بها، واكتملت به.

---

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٧٠.

فيلاحظ على هذا الخطاب أنه صَوّر إحساس الشاعر، ودفقته الشعورية وجسَّدت نفسيته في لحظة معينة. ولذا جاءت السطور مدُورة، لأن هناك خيطًا واحدًا، يربط بين أجزائها. وعلى الرغم من كثرة التفاعيل المدُورة وغياب القافية، فإن الشاعر، كان حريصًا على الإيقاع، وذلك من خلال الوسائل الفنية الأخرى، كالتقفية في (جديدة/ وحيدة) (الغمام/ الرخام)، وكذلك وجود الجناس في (اكتملت بها/ اكتملت بك)... الخ. كلّ هذه الأشياء تؤكد حرص الشاعر على أداء تجربته الفنية أداءً صادقًا دون تكلُّف مع مراعاته للإيقاع الذي يضفي على النص رونقًا جديدًا.

والمتتبع لشعر حسن طلب يلحظ أن التدوير، وربما يطول لأكثر من ستين تفعيلة فيصبح البيت الشعري الواحد عدّة سطور شعرية. ومع ذلك يظل الإيقاع موجودًا بهذا البيت المُدور، ومن ذلك قصيدة "الجيم ترجع"(1) فالشاعر ينتصر لحرف الجِيم، فنراه مندفعًا متحمسًا له، وقد شرع في سرد فضائله، فتنطلق التفعيلات دون توقُّف لتبين فضيلة هذا الحرف المعجز، فيقول:

والجيم خنجر من تجبُّر

إنها

حجر تفجَّر

فوق إسفنج تحجّر

إن جُلَّ الجيم يوجد في البياض الجمِّ:

أبيض ما تجيء الجيم إن جهرتْ

وأجهر ما تجيء الجيم إن رهجتْ

---

(1) ديوان " آية جيم" ص ١٢.

وأرهج ما تجيء الجيم إن هجرتْ

وأهجر ما تجيء إذا تجنَّبتْ المجيءَ

كأنها زُجرتْ

فما ازدجرتْ

ولكن زاوجت بين الشجا والجأشِ

واشتجرت

فأُدرج في سجل المعجم:

الثلج الُّلجين الجؤذر(*) الجِّعةُ(*) المزاجُ

الجُّلنار(*) النرجس الزَّرَجون(*) جلباب الزواج

الجاشرية(*) واليلنجوج(*) الأرَنْدَج(*) والبِجاد(*) الحاجُ

تزجية الشجون الجدْجُد(*) الدُّجْر(*) السِّراج

الجوخ(*) والديباج واجهة السجنجل(*) والزجاج

التدرج الجاديُّ(*) فوج جماعة الحجاج

(*) الجوذر: ولد البقرة الوحشية.
(*) الجعة: من الأشربة، وهي نبيذ الشعير.
(*) الجلنار: زهر الرمان.
(*) الزرجون: الخمرة.
(*) الجاشرية: الشرب مع الصبح ويوصف به فيقال شربة جاشرية، وهي أيضًا قبيلة في ربيعة، انظر: اللسان (جشر).
(*) اليلنجوج: عود البخور.
(*) الأرندج: جلد أسود تعمل منه الخفاف ويقال: اليرندج انظر: الفصيح لثعلب ص٣٠٧.
(*) البجاد: الكساء.
(*) الجدجد: الأرض الغليظة والصلبة المستوية.
(*) الدُّجر: الخشبة التي تشدُّ عليها حديدة الفدان.
(*) الجوخ: الانهيار فيقال، جاخ السيل الوادي أي قلع أجرافه.
(*) السجنجل: المرآة.
(*) الجاديُّ: الزعفران، والخمر، لتفسير هذه الألفاظ، انظر: السيد أدى شير، معجم الألفاظ الفارسية المعربة ص ٣٩،٤٣،٧٧، ١٦١، ٤٧.

ثم جميع ما يجرى على المنهاج

من جيرٍ

وجرجيرٍ

وجمّارٍ

وجميزٍ

ومسجدْ

الشاعر في المقطع السابق كان مشغولا بحرفه وسرد فضائله. فانسابت التفاعيل متدفقة، لتمثل وحدة الشعور والإحساس لديه. فقد بلغ عدد التفاعيل في هذا البيت المدَّور نحو إحدى وستين(٦١) تفعيلة، وحاول الشاعر أن يعوض المتلقي /القارئ عن المتعة الفنية المفتقدة في المقطع خاصّة بعد هذا النصب والتعب الذي عاناه، فضلا عن اختفاء القافية واستعمال الكلمات المهجورة، فشرع في استخدام تشكيلات فنية، من شأنها إيجاد نوع من الإيقاع، يحقّق الانسجام الموسيقي أو الراحة للمتلقي داخل النص، من ذلك – مثلا – إيراد كلمات متشابهة تتجانس حروفها فتضفي على النص الإيقاع الموسيقي (تجبَّر/تفجَّر/ تحجَّر) (رُجرت/ ازدجرت/ اشتجرت) (المزاج/ الزواج/ السراج/ الزجاج/ المنهاج) (جير/ جرجير) وقد استعمل الشاعر في المقطع السابق لونًا من ألوان البديع وهو " الترديد " في قوله:

أبيض ------ جهرتْ

وأجهر------ رهجتْ

وأرهج ------ هجرتْ

وأهجر------

كان هذا الاستعمال له الأثر الكبير في إيجاد التناغم الإيقاعي بالنص. ومما أوجد الإيقاع – أيضًا- تكرار حرف الجيم بكثرة، إذ ورد نحو ٧٨ مرّة أعطت كثافة موسيقية تغلّف إيقاع المقطع.

وعلى هذا، فالتدوير –أحيانا- يشكل دالا بنائيًا يسهم في بناء النص معنويًا، كما يسهم في تشكيل إيقاعه، ويدفع القارئ (مضطرًا) إلى متابعة القراءة حتى يتم المعنى المقصود. وذلك أن التوقّف في القراءة لم يسبب قلقًا في المعنى فقط، إنما في الوزن أيضًا وهذه الظاهرة الإيقاعية تحتل مكانة كبيرة في شعر حسن طلب، إذ إنها في كل قصائده ولكن بدرجات متفاوتة.

٢. القافية:

لاشك في أن القافية تلعب دورًا كبيرًا في الناحية الإيقاعية للنص الشعري، فهي إحدى الركائز التي يقوم عليها الشعر، والتي تميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى.

وتؤدي القافية في الشعر الحديث وظيفة جمالية وموسيقية، وذلك من طريق خلق أجواء متنوّعة ومتعددة تبعًا لتعدد القوافي وتنوعها في الأبيات، وذلك يؤدي إلى كسر للرتابة التي (قد) يخلقها الإيقاع الواحد، فضلا عن وظيفة القافية الدلالية حينما تتضافر مع باقي الدوائر الدلالية الأخرى، لتصنع جوًا متآلفًا دلاليًا وإيقاعيًا. ولذا قد أعطى تنوّع القوافي في الشعر الحديث مساحة كبيرة للشاعر، للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، كما أعطى للمتلقي متعة في تنوّع الإيقاع حسبما يقتضيه النص، أو على وجه أدق، حسب مشاعر وأحاسيس المبدع.

وحسن طلب واحد من أولئك الشعراء الذين يهتمون اهتمامًا كبيرًا بسبك العبارة والاحتفاظ برونقها، وهو مع هذا يحافظ على إيقاع البيت، وذلك من خلال عدّة وسائل فنية، منها القافية.

ويمكننا دراسة القافية عنده من خلال الجدول التالي:

مسلسل	الحرف	عدد مرات وروده	صفته
١	النون	٢١	مجهور
٢	الراء	١٣	"
٣	الدال	١١	"
٤	اللام	١٠	"
٥	التاء	٧	مهموس
٦	الميم	٦	مجهور
٧	الهمزة	٦	(*)
٨	السين	٦	مهموس
٩	الباء	٥	مجهور
١٠	القاف	٥	مهموس
١١	الياء	٥	مجهور
١٢	الفاء	٤	مهموس
١٣	الحاء	٤	"
١٤	العين	٣	مجهور

(*) انظر ،جدول القافية فى الفصل الأول من تلك الدراسة.



مسلسل	الحرف	عدد مرات وروده	صفته
١٥	الألف	٣	"
١٦	الصاد	٢	مهموس
١٧	الهاء	٢	"
١٨	الكاف	٢	"
١٩	الزاي	٢	مجهور
٢٠	الجيم	مرة واحدة	مجهور
٢١	الضاد	" "	"
٢٢	الطاء	" "	مهموس

جدول يوضح الحروف المستعملة رويًا في شعر "حسن طلب".

من خلال دراسة الجدول السابق، يمكن تسجيل عدة ملاحظات أهمها: -

١. استخدم الشاعر اثنين وعشرين (٢٢) حرفًا من حروف الهجاء رويًا لمعظم قصائده.

٢. اعتمد الشاعر في قافيته على الحروف المجهورة، فاستخدم منها (١٢) حرفًا، وهى (النون والراء والدال واللام والميم والباء والياء والعين والألف والزاي والجيم والضاد) وذلك بنسبة ٥٤.٥٪ في مقابل ٤٠.٩٪ للأصوات المهموسة التي اكتفت بتسعة حروف فقط. ولا يخفي وضوح الأصوات المجهورة في السمع، وهذا يعنى أن حسن طلب يحرص على أن يكون إيقاع النهاية (القافية) واضحًا مميزًا في أذن المتلقي. وهو بهذا يتفق مع أغلب الشعراء المعاصرين الذين يعتمدون على الأصوات المجهورة، ويتخذونها رويًا للأبيات الشعرية في نصوصهم.

٣. تتنوّع حروف القوافي، في مجيئها، كثرة، وقلة. فيلاحظ أن الحروف (ن، ر، د، ل) وهي حروف مجهورة وردت قافية بكثيرة في قصائد الشاعر، واحتلت كل من (ت م، أ، س) المكانة المتوسطة بين الحروف في الاستخدام. أما استعمال الحروف (ب، ق، ي، ف، ح) فيتسم بالقلة. أما الحروف (ج،ض،ط) فغدت نادرة المجيء رويًا.

ويلاحظ - أيضًا - أنه في استعماله تلك الحروف، إنما يتفق مع سائر الشعراء في تفضيل حروف معينة لتكون رويًا لقصائدهم، دون حروف أخرى[١].

٤. يلاحظ، اختفاء كامل[٢] للحروف (ث، خ، ذ، ش، ظ، غ، و) وهي تمثل نسبة ٢٥٪ من جملة الحروف الهجائية العربية.

ومن خلال دراسة القافية في شعر حسن طلب، يمكننا تقسيمها إلى أنواع أهمها:

١. **القافية المتتابعة**: يظهر فيها حرف روي واحد.

٢. **القافية المتناوية**: يظهر خلالها حرفان أو أكثر.

٣. **القافية المقطعية**: يكون لكل مقطع من مقاطع القصيدة حرف روى واحد. وهذا النوع لم يأت إلاّ في القصائد المكوَّنة من مقاطع.

٤. **القافية المرسلة**: لم يظهر خلالها حرف روي واحد في القصيدة، إنما القافية موَّزعة على حروف كثيرة، ولذا فهي خافتة غير واضحة.

---

(١) انظر - على سبيل المثال - الفصلين الأول والثاني من تلك الدراسة: ذلك في الجزء الخاص بالقافية.

(٢) بمعنى أنه لم يرد أي منها، حرف روى ظاهر، وإنما قد يأتي على سطرين أو ثلاثة أسطر فقط داخل القصيدة، وعلى هذا فلا يمكن احتسابه قافية للنص.

ويمكننا وضع جدول يوضح توزيع تلك القوافي على الدواوين:

اسم الديوان	القافية المتتابعة	القافية المتناوية	القافية المقطعية	القافية المرسلة	المجموع
وشم على نهدي فتاة	١١ مرة	١٢	٣		٢٦ قصيدة
سيرة البنفسج	٣	٩			١٢ ق
أزل النار في أبد النور	٣	١	١	٢	٧ "
زمان الزبرجد	٤	٤	١		٩ "
آية جيم	١	١		٣	٥ "
لا نيل إلاّ النيل	٣	٢	٣		٨ "
المجموع	٢٥	٢٩	٨	٥	٦٧ ق

من خلال الجدول السابق، يمكن ملاحظة:

١. أن القافية المتناوبة: لها مكان الصدارة، بين قوافي الشاعر، إذ احتلت المرتبة الأولى برصيد ٢٩ قصيدة، وذلك بنسبة ٤٣.٣٪ من إجمالي نسبة القوافي؛ وذلك لما لهذه القافية من حرية في استعمال أكثر من حرف، فضلا عن الالتزام بالقافية التي تنتج إيقاعًا موسيقيًا.

وجاءت القافية المتتابعة في المرتبة الثانية برصيد (٢٥) قصيدة بنسبة ٣٧.٣٪، ثمّ تأتي القوافي المقطعية في المرتبة الثالثة، برصيد ثماني قصائد، بنسبة ١١.٩٪، (ويمكننا ضمّها للقافية المتناوبة). وأخيرًا تأتي القوافي المرسلة في ذيل القائمة برصيد خمس قصائد ولها نسبة ٧.٥٪.

2. يتصدر الديوان الأوّل مكان الصدارة في القوافي المتناوبة والمتتابعة. ويرجع ذلك إلى أنه يمثل بدء التجربة الشعرية لديه. فمازال شاعرنا في طور التجريب والبحث عن موقع شعري بين أقرانه. فكان لابد من الاهتمام بالقافية كي تحقق الغنائية المطلوبة للمتلقي كما تعوَّدها من قبل.

كما يمثل ديوان (آية جيم) مكان الصدارة في القوافي المرسلة. ويرجع ذلك إلى أن الشاعر لم يبحث عن الغنائية والإيقاع بفضل القافية. وذلك لأن الإيقاع والموسيقي الغنائية موجودة ومتحقِّقة بفضل تكرار حرف (الجيم). ذلك الحرف الذي راح الشاعر يحصي فضائله ويعدّد أسراره. ثم يشارك ديوان (لا نيل إلا النيل) الديوان الأوّل في الهيمنة على القوافي المقطعية.

3. لم يخل أي ديوان من دواوينه من القوافي (المتناوبة، والمتتابعة)، و(قد) تختفي القوافي (المقطعية أو المرسلة) من بعض الدواوين. وفيما يلي توضيح ذلك.

أولاً: القافية المتتابعة:

فيها يسيطر حرف روي واحد على كل أو معظم أبيات القصيدة. فهي قافية موحَّدة أو شبه موحَّدة. ومن القصائد التي تمثل هذا النوع. قصيدة (زبرجدة الخازباز). فقد اعتمدت هذه القصيدة على القافية المتتابعة. فقد اختار الشاعر لقصيدته حرف الزاي الساكنة المردوفة بالألف(*) من بدء القصيدة حتى نهايتها. ولكن الشاعر قد ابتعد عن الشكل المتعارف عليه في الشعر الجديد، فلم يستخدم الشاعر البيت المكوَّن من أسطر

(*) الردف: حرف مدّ ولين، أو حرف علة قبل الروي وليس بينهما حائل، ويجوز أن تتعاقب الواو والياء في القصيدة الواحدة، ولا تعاقبهما الألف لبعدها منهما، انظر: العيون الغامزة، ص ٢٥٢، ومعجم مصطلحات العروض. ص ١٢٢.

قصيرة، بل يمتد البيت في القصيدة إلى عدَّة أسطر، متَّخذًا من التدوير طريقًا حتى يصل إلى القافية (الزاي الساكنة). فيقول في بدئها(١):

ما لم يكن سيصحُ صحٌ

ولم يكن سيجور جارْ:

يبس السحابُ

تبخر القاموسُ

كيف إذن سيحيا الأنقليس؟

وكيف يفلت من إسار المرمريس الخازبازْ؟

لابد من شيء لينجوَ من هلاكٍ مقبلٍ

هل يستعين بحسه الفطريِّ؟

أم بخياله الحفَّارْ؟

....

لابد من شيء يجنب ذلك البدويَّ

أهوال المصير الصعب

هل يغزو بجيش من أساطير القبيلة

مصنع الفولاذْ؟

يشحذ عزمه ويريش سهمًا

ثم يطلقه على القمر الصناعي المحلِّق في فضاء بيوتهِ

وسماء غرفتهِ؟

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ٢١١.

يجرّد حملة كبرى ليحتلّ البنوك وشاشة التلفاز؟

القصيدة تمثل صورة للوضع العربي المعاصر، حيث يصل الغضب بالشاعر إلى تصوير مأزق العربي الراهن في الحياة المتقدمة المعقدة الحالية. يقدم ذلك من خلال هذا الكائن القزم (الخازباز) (حشرة الحدائق).

ويكون السؤال ماذا يفعل هذا البدوي/ العربي في مواجهة العالم الحديث بإمكاناته الهائلة، وهو لا يملك سوى بعض الشعارات الجوفاء؟!

ولم ينس الشاعر أن يرصد هدم كل القيم، وانهيار كل المعايير "ما لم يكن سيصحَ صح" "ولم يكن سيجوز جاز"....

يلاحظ في القصيدة – الطويلة – استعمال حرف الزاي رويًا لها، وهو حرف من حروف الصفير(١) ، لأنها أعلى وأوضح في السمع من غيرها، فكأن صرخة الشاعر لم تكن بالقصيدة وألفاظها وصورها فقط، إنما جسَّد لنا تلك الصرخة بصوت، مرتفع وذلك من خلال تخيُّره حرفَ الزاي الساكنة المردوفة بالألف. وهكذا لعبت القافية دورًا مهمًا في نقل الشعور من المبدع إلى المتلقي.

وقد بلغ اهتمام حسن طلب بالقافية وتجويدها والعناية بها مبلغًا كبيرًا، وذلك لكسر الرتابة التي قد تنشأ في بعض القصائد، حتى وصل به الأمر إلى استخدام "لزوم ما لا يلزم"(٢) وذلك في قصيدة "الجيم تجنح"(٣) يقول فيها:

---

(١) حروف الصفير هي: (ص، س، ز) وذلك أن مجرى الهواء مع هذه الأصوات يضيق جدًا عند النطق بها ولذلك أطلق عليها أصوات الصفير ووصفها سيبويه بأنها "أندى في السمع" الكتاب ٤٦٤/٤، وقال عنها ابن الجزري "سميت بذلك لأن الصوت يخرج معها عند النطق بما يشبه الصفير" التمهيد في علم التجويد ص ٢٥.

(٢) لزوم ما لا يلزم: هو أن يلتزم الشاعر قبل حرف الروي حرفًا أو حرفين وربما ثلاثة أو يلتزم حركة مخصوصة انظر، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص ٢٥ .

(٣) أية جيم ص ٥٩

راجِ رجاني

وراح يستوقفني

كأنني سمعته يهتف باسمي مرةً

كأنني سمعته ناجاني

كنت على مرتفعٍ

منقطعٍ

بين الشطوط قام

والخلجانِ

وتستمر قوافي القصيدة (أهاجاني / اللاعجان / هودجان / مجاني / شجاني /...)

يلاحظ أن القافية هنا لم تلعب دورًا دلاليًا مهمًا، إنما اقتصر دورها على الناحية الإيقاعية فقط. ويمكن أن نعد من تلك القصائد - المتتابعة القوافي - قصائد: "فسيفساء" و"بنفسجة من مرسى مطروح"(١)، و"زبرجدة إلى بلقيس"، و"زبرجدة الغضب"، و"الزبرجدة المزدوجة"(٢) و"توطئة"، و"ريبة"(٣) و"استضاءة"(٤).

ويلاحظ، أنه في هذا اللون من ألوان القافية قد يظهر ما يسمى "الإيطاء"(٥) وخاصّة في الديوان الأوّل وذلك مثل قوله:

كعيون أولاد الرجال الطيبين

ترنو فيهزمها الحياء، عيون أولاد الرجال الطيبين

(١) "سيرة البنفسج" ص ٧، ١٥.
(٢) "قصائد البنفسج والزبرجد" ص ١٥١، ١٧٥، ٢٠٥.
(٣) "وشم على نهدى فتاة" ص ١١، ١٦.
(٤) "لا نيل إلا النيل" ص ٧.
(٥) الإيطاء: هو تكرار القافية لفظًا ومعنى، انظر معجم مصطلحات العروض والقافية. ص ٣٦

ضوأت عفت

كعيون زنجي حزين

تفتر يهزمها الضياء عيون زنجي حزين

أو قوله:

عانقت المدى

لكنني مازال يهزمني الصداع

ويطن في رأسي صدى

صوت الكلاكسات، النكات، مكبرات الصوت

غنج المومسات

الآه في بطن الجياع

وأصيح أصرخ: آه يا رأسي الصداع

مازلت أربض خلف سور الحصن.

يا رأسي الصداع(١)

يلاحظ تكرار القوافي في الأسطر الشعرية السابقة، دون إضافة دلالية للنص وهذا يعد عيبًا فنيًا في القصيدة

ثانيًا: القافية المتناوبة:

وهي أكثر أنواع القوافي لدى الشاعر وفيها يتناوب حرفان أو أكثر مركز الصدارة - لحروف الروي - فتكسر حدّة الرتابة الإيقاعية. ومن تلك القصائد التي تظهر فيها هذه القافية، قصيدة "البنفسجة الخؤون"(٢) يقول

---

(١) وشم على نهدي فتاة ص ٥١، ٥٤

(٢) سيرة البنفسج ص ١٠٣

تلك بنفسجة مخصوصه

رُصدت لامرأةٍ كاذبةٍ

وعواطف منكوصه

وأنا لا أعرف:

هل أتركها تتفتح كاللوحةِ

أم تتواتر كالأقصوصه؟

تلك هي اللوحةُ!

شيطان خطّار

خلف إطارٍ

يشهر في وجه الناظر قُبحهْ

وسماديُر.

ولون يفصد فوق اللوحةِ قيحه

يلاحظ في المقطع السابق، تسابق أكثر من حرف للهيمنة على أحرف الروي. فترى كلا من (ص/ح) يتبادلان المجيء رويًا للأسطر الشعرية السابقة، ومع كل منهما جاءت (هاء) الوصل (*).

فالشاعر عند الحديث عن عواطفه وعن البنفسجة كان حرف الروي (ص)، وعندما تغيّرت الدلالة، وتبدلّت الصورة، وأصبح الحديث عن اللوحة المرسومة لتلك المرأة الكاذبة

(*) الوصل: من حروف القافية، ويكون بالألف، والياء والهاء، سواكن يتبعن حرف الروي، فإذا كان الروي مضموما كان بعده الواو، وإذا كان مكسورًا كان بعده الياء، وإذا كان مفتوحًا كان بعده الألف أو الهاء، ويسمى موصولا لاتصاله بحرف الروي، ولا يقع إلا في القوافي المطلقة، انظر: معجم مصطلحات العروض، ص ٣٢١.

جاء حرف (ح). ومع أن الحرفين من حروف الهمس، فإن الشاعر أراد أن ينبه المتلقي بهزّة إيقاعية كي يدرك النقلة الدلالية الموجودة بالأبيات، فلجأ لتغيير حرف الروي.

ويمكننا أن نعثر على العديد من أمثلة هذه القافية، في قصائد كثيرة، نذكر منها "القصيدة البنفسجية"، "بنفسجة الغياب"، "بنفسجة إلى ليس" (١) ... "أولى الزبرجدات" "زبرجدة إلى أمل دنقل"، "بعض الزبرجد"... (٢) "سوناتا الفوضى الزمكانية" (٣).

ثالثًا: القافية المقطعية:

هذه القافية، لا توجد إلاّ في القصائد المكوَّنة من عدَّة مقاطع، ويكون لكل مقطع قافية خاصّة به، قد تتفق معها بعض المقاطع الأخرى، وقد تختلف عنها. ومن القصائد التي تمثل هذه القافية، قصيدة "الزبرجدة الأساس" (٤) التي يقول فيها:

يكاد أن يغلبني النعاسْ

أيتها السمراء يا واحدة القياسْ

أريد أن أكتب شعرًا

قد يسوسُ..

لكن لا يُساسْ

تلك هي القصيدة الأساسْ

أريد أن أكتب شعرًا

هو لا يقالُ.

بل يقولْ

---

(١) "سيرة البنفسج" ص ١٧، ٣٩، ٤٧

(٢) "قصائد البنفسج والزبرجد" ص ١٣٩، ١٦١، ١٩٥

(٣) "ازل النار وأبد النور" ص ١١.

(٤) قصائد "البنفسج والزبرجد" ص ١٨٨.

تلك هي القصائد الأصولْ

أريد أن أكتب شعرًا

هو لا يذاقْ..

بل يُشمّ

تلك هي القصيدة الأمْ

فادركيني قبل أن يغلبني النومْ

يلاحظ تعدد القوافي في المقطع السابق. حيث إن القصيدة تقوم على نظام المقطوعات الشعرية. فتلاحظ ظهور الأحرف (س، ل، م) حروفًا لروي الأبيات. فالشاعر بصدد تعريف للقصيدة التي يتمنى كتابتها، تلك القصيدة (التي في رحم الغيب) تسوس، ولا تُساس، تقول ولا يُقال لها، متبوعة لا تابعة، قائدة لا مقودة، فهي سؤال دائم متجدد تشترك كل الحواس في الكشف عنها. هذه القصيدة التي يطمح الوصول إليها متجددة المعنى والإيقاع، لا تصيب المتلقي بالملل والضجر والرتابة الإيقاعية. على أن هذا المعنى لم يقله الشاعر صراحة في النص، إنما لمح إليه عندما غيَّر القوافي من مقطع إلى آخر. ولذا نرى أن تغيُّر قافية النص أسهم في بناء النص دلاليًا، فضلا عن الإيقاع والموسيقى المتجددة.

ويمكننا أن نلمح أثر تغيُّر القوافي "حسب المقاطع" وذلك في قصائد أخرى للشاعر منها: "هدية الوداع الأخير"، "أنا – أنت"، "وشم على نهود توحه"[(١)] "النيل ليس النيل" "نيل السبعينيات يتحدث عن نفسه"، "الحاكمية للنيل"[(٢)] "أزل النار"[(٣)].

(١) " وشم على نهدي فتاة " ص ٤٦، ٦١، ١٠٧.
(٢) " لا نيل الا النيل " ص ٣٧، ٤٣، ٦١
(٣) " ازل النار في أبد النور " ص ٤٩

رابعًا: القافية المرسلة:

هي أقل أنواع القوافي وجودًا في التجربة الإبداعية لدى حسن طلب. وهو ما يؤكد حرص الشاعر واهتمامه بالناحية الإيقاعية في شعره.

ويلاحظ أن هذه القافية، لم تأت إلاّ في ديوانين فقط، هما (آية جيم) حيث احتلت تلك القصائد نسبة ٦٠٪ من إجمالي قصائد الديوان، كما وجدت تلك القافية في ديوان "أزل النار في أبد النور" واحتلت نسبة ٢٨.٥٪ من إجمالي قصائد هذا الديوان.

وتغيُّب القافية الواضحة في هذين الديوانين، لا يعني إهمال الناحية الإيقاعية. لكن نرى الشاعر يلجأ إلى بعض التشكيلات الفنية التي تظهر الإيقاع، دون رتابة أو ملل.

ومن ذلك – مثلا – قصيدة " أبد النور " (١) يقول فيها:

تعرجُ بي نجلاءُ

إلى الأفق الأعلى

فأشفُ

إلى أن أصبح شكلا

ليس يدومُ

ولا يبلى

فهل العشق متاح

كي أعشق نجلاءَ

وأهلكْ

تخضع أعضائي لقوانين النيزكْ؟

---

(١) المصدر السابق ص ٧٧.

أنا لم أفرحْ كالعشاقْ

أنا لم أعشق نجلاءَ

من العظم إلى الأوردةِ

ولم أتقلّب في درجات الأشواقْ

المتأمل في المقطع السابق – وغيره من مقاطع القصيدة – لا يلحظ قافية بارزة أو حرف روي يمكن أن نتخذه قافية، إنما تسير القصيدة على الشكل السابق. والشاعر في القصيدة يتحدث عن محبوبته (نجلاء) التي عرجت به إلى الأفق الأعلى، فيصوّر حاله هناك.... وعلى الرغم من أن القصيدة تخلو من القافية، فإن ذلك لم يؤثر على إيقاعها، إذ لجأ الشاعر إلى وسائل فنية خلقت لونًا من ألوان الإيقاع. من ذلك مثلا، التوازي الصوتي في كلمات (الأعلى /شكلا/ يبلي) وفي جملة (أنا لم أفرح/ أنا لم أعشق) (أهلك/ نيزك) (العشاق/ الأشواق) وكذلك تكرار لفظ العشق أكثر من مرة (العشق/ أعشق/ أعشق العشاق)، وكذلك تكرار (نجلاء) ثلاث مرات في المقطع، فضلا عن اختيار الوزن الشعري (المتدارك) الملائم لسرعة النغم وانسيابه.

وعلى هذا فالشاعر إن أخفي قافيته، فإنما يعوّضها بالإيقاع الداخلي واختيار الوزن الملائم.

وهو ما صنعه أيضًا في ديوان آية جيم، ففي قصيدة "الجيم ترجج" تعمد الشاعر إخفاء القافية، لأن التزامها يؤدي إلى الرتابة؛ ذلك لأنه أوجد إيقاعًا داخليًا صاخبًا، نتج عن تكرار حرف الجيم الذي ورد في القصيدة نحو (٣١٢) ثلاثمائة واثنتي عشرة مرة، ولم يدخل في الإحصاء الجيم الثانية من الجيمات المضعفة، إذ عُدّتا جيمًا واحدة(١).

(١) انظر: ماهية الشعر، قراءات في شعر حسن طلب، مقال د/ محمد حماسة عبد اللطيف ص ٢٢٤.

فلو التزم الشاعر القافية في القصيدة لأوجد مللا وضجرًا وانصرافًا من جانب المتلقي، ولذا حاول تخفيف حدّة الإيقاع، وذلك بإخفاء القافية.

بعد دراسة القافية في شعر حسن طلب يمكننا تسجيل عدّة ملاحظات أهمها:

١. إن القافية بتوزيعاتها المعاصرة تلعب دورًا كبيرًا في بنية القصيدة عند حسن طلب فهو لم يتخل عنها ، إنما أولاها عناية كبيرة، ونوَّع من أشكالها.

٢. لم يقتصر دور القافية على الناحية الإيقاعية الموسيقية فحسب، إنما دخلت النص، لكونها إحدى دواله التي تسهم في إتمام المعنى، ونقل الأحاسيس للمتلقي.

٣. اعتمد حسن طلب على أحرف الروي (المجهورة) شأنه في ذلك شأن معظم الشعراء، لما لهذه الأحرف من وضوح سمعي.

٤. القافية تختلف من نص إلى آخر، بل تختلف في النص الواحد، فنجد المسافة بين هذه وتلك قد تكون قصيرة مثل قوله:

ما عنوانكِ؟

ما اسمكِ؟ ؟

هل عزة؟ أم زينبْ؟

فيكون الحبُّ قد اعذوذب!

ما عنوانكِ؟

ما اسمكِ؟

هل عبلة؟ أم ليلى؟

فيكون العمر قد احلولي![(١)]

وقد تكون المسافة بين القافيتين طويلة، كما في قصيدة "زبرجدة الخازباز". وقد نجد القافية مباشرة، كما نجدها مدّورة، وقد نجد للمقطع قافية ثانوية، وإن انعقد على قافية أساسية يدور عليها النص.

ومن ذلك نخلص بأن للقافية عند حسن طلب نظامًا محسوبًا، وفق توزيع هندسي دقيق، يخضع للدفقات الشعورية، والحالة النفسية المسيطرة عليه.

٤. الجناس:

الإيقاع بصفة عامّة -والجناس عنصر بارز من عناصره- يمثل ركنًا رئيسًا في القصيدة الشعرية، وكلّ قصيدة تحاول جاهدة أن تبحث عن عناصر إيقاعها، ومستوياته الدالة. فاللغة والإيقاع في القصيدة يتحركان في دائرة دلالية واحدة، تصور نفسية المبدع لذلك ليست هناك قاعدة ثابتة لإيقاع القصيدة. فلكل واحدة إيقاعها الخاص الذي ربما يختلف في بعض القصائد، وربما يتفق في عدد آخر.

والمتأمل في شعر حسن طلب، يجد العناية الكبيرة بالإيقاع الداخلي، فيجعل الوقوف على هذا الإيقاع أمرًا ضروريًّا؛ ذلك لأنه يُسهم في بناء النص وإنتاج دلالته.

ويلعب الجناس دورًا كبيرًا في بنية القصيدة عند شاعرنا، حيث إنه يعتمد عليه اعتمادًا كبيرًا، من ناحية الأداء الصوتي، فضلا عن الإنتاج الدلالي، حتى أصبح – الجناس – ظاهرة، تعدّ من أكثر الظواهر الإيقاعية في شعره.

---

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٨٦، ١٨٧.



ويمكن دراسة الجناس عند حسن طلب من خلال محورين، هما:

أ) جناس القوافي.

ب) جناس الحشو والقافية.

أ) جناس القوافي:

تمثل كلمات القوافي لبنة في بناء النص الشعري، فإذا ما تقاربت هذه الكلمات صوتيًا من خلال الجناس – مثلا – فإنها لا تسهم فقط، في إنتاج الدلالة، إنما تزيد عن ذلك بإحداث أثر موسيقي في نفس المتلقي، يصل إلى حدّ المتعة، وهي إحدى وظائف الشعر.

ويمثل جناس القوافي، من خلال كلمات القوافي أكثر أشكال الجناس لدى الشاعر، إذ قلما نجد قصيدة تخلو من هذا النوع، وهذا يعطي إشارة إلى اهتمام الشاعر بقصيدته وتجويدها، ومن ذلك قوله في "القصيدة البنفسجية"(1):

فتمثلتُ وقلت ألاّ:

ما كلّ حبيب أمسك بعد استرسالٍ

سال

وتساءلت: لمن أشكو في حلّي أو ترحالي

حالي؟

فالشاعر، كما هو واضح في المقطع السابق مولع بالتتابع الصوتي، والتجانس اللفظي الذي أضفى إيقاعًا ثريًا على النص، من خلال التجاور الصوتي، بين (استرسال) بمعنى الاستمرار، و(سال) من السلو والفراق، وكذلك بين (ترحالي) من الرحيل والرحلة

(1) سيرة البنفسج ص٢١.

و(حالي) أي شئوني وأحوالي. ولاشك في أن هذا التتابع الصوتي يوضّح رؤية الشاعر ويظهر اهتمامه بجمله الشعرية لخلق الإيقاع الموسيقي البارز.

ومن ذلك أيضًا قوله في القصيدة نفسها (القصيدة البنفسجية):

وتهلّلتُ.. فيا لي من غِرٍّ صَدقتُ خيالي

يالي

وتعلّلتُ... وقلت ألا

ما كل حبيب قصّر عن ردّ مقالٍ.. قال

وفي القصيدة نفسها يقول:

وتماثلتُ وقلت.. ألا

كل بعيد ينعكس على مرآةٍ

آت

وتفاءلتُ وقلت.. سأُغرق في نهر ملذاتي

ذاتي

ولا شك في أن التشكيل البديعي لهذه القوافي يقترب من التشكيل البديعي الذي عرفته الموشحات في الأندلس، ومن أمثلة ذلك قول ابن حزمون (ت بعد٦١٤هـ):

يهيج وجدي إذا الأنام* ناموا

قوم إذا عسعس الظلام* لاموا

وما به هام مستهام* هاموا

فقل لعين بلا هجود* جودي (١)

---

(١) انظر: مصطفى عوض الكريم، فن التوشيح ص ١٣٨.

ومن جناس القوافي عند حسن طلب أيضا قوله:

يكاد أن يغلبني الوسن

أيتها السمراء.. يا أحلى الورى

يا من جمعت لي زبرجد المدن

إلى بنفسج القُرى

جئتك ضيفًا طارئًا

فما هو القِرى؟(١)

يبدأ الشاعر المقطع بغيبوبة النعاس والنوم، لتبدأ معركته مع الصحو، وذلك من خلال (النداء) أيتها السمراء، ويا أحلى الورى، ويتحوَّل الصحو، إلى يقظة حقيقية من خلال (يا من جمعت لي زبرجد المدن إلى..) ثم تنتهي الدائرة الدلالية عند المجيء والسؤال. يلاحظ الجناس بين (القُرى/القِرى) الذي يدّل على أن كلّ ما قدمه من بنفسج وزبرجد هو عملية (قِرى) مع ملاحظة أن الاستفهام في السطر الأخير، لا يعنى التساؤل، بمعنى أن الاستفهام هنا دعوة غير مباشرة للاتصال، إذ إن الحياة في القُرى، تستتبع القِرى فالتتابع الصوتي يفيد معنى الملازمة بينهما وعدم انفصالهما.

يمكننا أن نجد ذلك اللون من الجناس اللفظي في معظم قصائد الشاعر، مثل قصيدة "الزبرجدة الأساس"، "بعض الزبرجد"، "الزبرجدة المزدوجة"، "زبرجدة الخازباز"(٢).

---

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٨٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٨١، ١٩٣، ٢٠٣، ٢٠٩.

ب) جناس الحشو والقافية:

ويمثل هذا اللون من الجناس مساحة كبيرة على خارطة الإبداع الشعري لدى الشاعر، ويتضح ذلك من خلال قوله في قصيدة "ضد البنفسج"(1):

شبهتك بالدول العربيه

وهتفت: أأيتها الدولُ

في الليل الحالكِ من أوحى لكِ

أن تدعي أو حالك تفسد حَالكِ؟

ما لك طيشك طال.. وعرشكِ مالَ

وجيشك ليس يقاتل.. بل يقتتلُ

ولغير سويدائك سهمك لا يصلُ؟!

فلئن كانت أقوالك أقوى لك

أو أعمالكِ أعمى لكِ

فليبرأ منك الآتون ويلعنك الأُوَل

يلاحظ أن بنية الجناس، في المقطع مكثفة إلى درجة كبيرة، وهى موزعة على كلمات الحشو مع القافية، وذلك في (الحالك/أوحى لك)،(أوحالك/حالك)،(طال/مال) (أقوالك/ أقوى لك)، (أعمالك/ أعمى لك). فالشاعر في هذه الكثافة الإيقاعية البارزة أراد أن يلقي برمزه الأثير (البنفسج) إلى الهاوية، فلم يجد هاوية أعمق من الدول العربية بأوحالها التي نتجت عن أعمالها، فكانت النتيجة (أعمى لك). ويلاحظ أن الجناس في المقطع منح المتلقي إحساسًا بالدفقة الشعورية المفعمة بالضيق والتأزم والملل من الأوضاع

(1) سيرة البنفسج ص ٩٧.

العربية المتردية حالكة السواد، فإذا كان الليل بسواده ووحشته هو الموحى لتلك الدول فبماذا يكون الإيحاء، وماذا ننتظر من هذا الوحي...؟!.

ويلاحظ أن الجناس في المقطع السابق – نظرًا لتقاربه الشديد – جعل المتلقي أمام هزات متتالية، وجعله حريصًا على متابعة المبدع متابعة دقيقة، حتى لا يفلت المعنى من ذهنه، ولا تفلت الصورة من بين يديه، فضلا عن الناحية الموسيقية التي استمتع بها المتلقي

ويمكننا أيضًا متابعة هذه الألوان من الجناس، من خلال قصيدة "زبرجدة إلى أمل دنقل"(١) التي يقول فيها:

١. قال: فض.. قيل فاض

٢. وجري السيل بالويل

حتى إذا طمر البرلمان

وأغرقَ دار الحكومةِ

واللافتات الطوال العراض

٣. قال: غِض،، قيل غاض

في المقطع العديد من التوازيات الصوتية والجناس، فالبيت الأوّل يتشابه صوتيًا مع البيت الثالث. وبالبيت الثاني، يتشابه كلّ من (السيل والويل). كل هذه المتشابهات الصوتية والتجانس اللفظي، أسهم في بناء النص الشعري دلاليًا وإيقاعيًّا. ويمكننا أن نلحظ ذلك في العديد من القصائد منها " زبرجدة إلى ليس"، "النيل ليس النيل" "فسيفساء"، "أزل النار" وغيرها.

---

(١) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٦٣



ونلاحظ أن اهتمام الشاعر بالناحية الصوتية (ربما) يؤثر على اللفظ من الناحية الدلالية، نظرًا للإغراق في التشكيل اللغوي، حدث ذلك خاصّة في ديوانه "آية جيم" وذلك في معظم قصائد الديوان، مثال ذلك قوله:

جيمٌ

وأجيامٌ

ولا عجبُ

جيم اللزوجة

جاورتْ

جيم الجنابة أنجبتْ

جيم التجّهمِ أنتجت

جيم الجحود

فتخجخجت(*) جيم الخجى (*)

وتجشّات(*) جيم الشجا

وتجعّدت جيم الجلود

كل الجيوم تجيَّمت

فتجيَّموا كتجيمي

فتجيُّم المتجيمين

(*) الخجخجة: كناية عن النكاح، وهي سرعة الإناخة والحلول، والخجخج: الأحمق وخجخج الرجل: لم يبد ما في نفسه، اللسان (خج).

(*) الخجا: القذارة واللؤم، والجمع خجي، وقيل خجي برجله: نسف التراب في مشيه، اللسان (خجا).

(*) جشأ القوم: خرجوا من بلد إلى بلد آخر، وجشؤوا: نهضوا من أرض لأرض، والجُشَاة: هبوب الريح عند الفجر، وجشأت: صوت تخرجه الغنم من حلوقها، وتجشأ: أصدر صوتًا يفيد امتلاء البطن بالطعام. ولعله هو المعنى المقصود في القصيدة. اللسان (جشا).

تجيُّم مستجيم[1]

فالشاعر في هذا المقطع – والديوان كله – أجهد نفسه في تصيّد الكلمات "الجيمية" وهي قدرة لغوية بارعة تدّل على مهارة في توليد الحرف وتوزيعه توزيعًا هندسيًا. وقد انساب الشاعر وراء التتابع الصوتي، دون النظر إلى الجانب الدلالي، وهو الشطر الآخر من الناحية الشعرية. والشاعر في هذا الديوان يذكرنا بالألاعيب اللغوية والصناعة اللفظية الذي شهدها أدبنا العربي في العصر المملوكي، وهو ما أشار إليه بعض النقاد في قوله: "وحسن طلب مفتون بسحر صنعته الشعرية، مسلوب الإرادة أمامها، ورغم أنها صنعة باهرة، فإنها تؤدي إلى الوقوع في عالم من الشكلية تفقده التلقائية والبراءة والطفولة والفطرة الفنية المتدفقة"[2].

ويلاحظ أن الخطاب الشعري في مثل هذه النماذج، يجعل المسافة واسعة بين الشاعر من جهة، والمتلقي من جهة ثانية، الأمر الذي يترتب عليه بعض النفور، وعدم التقّبل لهذا الشكل المستحدث، وتلك الألفاظ المهجورة، إضافة إلى إغراقه في الإيقاعية التي تصل إلى حد الصخب، نتيجة تكرار حرف معين، وهو ما أكده بعض النقاد حيث قال: "إن هذه الشاعرية التي يمثلها طلب سوف يظل بينها وبين جماهير الشعر الكبيرة سور من الأسمنت والحديد والأحجار والصخور، فلا يستطيع أن يدخل عالمه الشعري إلاّ الخاصّة، ولو كسر الشاعر هذا السور، بتقليل اعتماده على التعقيد الشكلي لقصائده لتدفق نهره الفني، وروى أرضًا واسعة، وأنبتت زهورًا كثيرة"[3].

---

(١) آية جيم، ص ٨٤.
(٢) رجاء النقاش، ماهية الشعر، ص ١٣٥. ويمكننا القول: إن الشكلية لا تفقد التلقائية بقدر ما تفقد ترابط المعاني ومعقولية الفكرة.
(٣) المرجع السابق ن-ص.

غير أن هناك نقادًا آخرين يحتفون بهذا اللون الشعري، ويطلقون عليه "الآرابيسك" الذي يقترح حُلة خاصّة عبر تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين نماذج كلية تشير إلى ذاتها فيما تسعى إلى وظائفها الجمالية في قلب الحياة الخارجية، ومن ثم فإنه يقع في منطقة الأعراف بين التعبير والتجريد[١].

وبعيدًا عن مدح هذه التجربة، أو انتقادها، فإنها تجربة شعرية تمثل مغامرة، كما تمثل تجديدًا على شكل القصيدة المعاصرة، مع ملاحظة أن المغامرة بكلّ معانيها هى جزء من التجربة الإبداعية، وقد غادر الشاعر هذه المغامرة اللغوية في أعماله الشعرية التي صدرت بعد هذا الديوان.

٥. **التكرار:**

تمثل بنية التكرار واحدة من الظواهر اللغوية التي نجدها في الألفاظ والتراكيب، وتعمل على المستوي الصوتي كعملها على المستوى الدلالي. وقد اعتمد شعراء الحداثة على هذه البنية بخواصها الإيقاعية، ذلك أن الإيقاع المتمثل في الوزن والقافية لم يعدّ يحتمل مزيدًا من التعديل، فلم يبق إلاّ التوجه الداخلي وزيادة فعاليته، لتوليد إيقاعات إضافية، لا تقل عما هو كائن في الإيقاع القديم (الوزن/ القافية)[٢].

وتعدّ بنية التكرار من البنى الأساسية في نسيج الإيقاع الشعري لحسن طلب فقد تعدّدت لديه أشكال التكرار.

ويمكننا دراسة هذا اللون الفني، من خلال عدة محاور، أهمها:

أ) تكرار الحرف.

ب) تكرار الكلمة (اللفظ).

---

(١) انظر: د. صلاح فضل، "أساليب الشعرية المعاصرة" ص ٤٥٧ وما بعدها.
(٢) انظر: د. محمد عبد المطلب " تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات " ص ٧٩.

ج) تكرار الجملة.

د) تكرار المقطع.[1]

هـ) تكرار البناء والتركيب.

أ) تكرار الحرف:

يعدّ تكرار الحرف أكثر بنى التكرار ترددًا في شعر حسن طلب. فقد أولع الشاعر بالصورة الصوتية للحرف، وما يحدثه من إيقاع، مع تغير في الدلالة. فنراه قد أفرد ديوانًا لحرف الجيم، وقد أحصى بعض النقاد معدل تكرار حرف الجيم في قصيدة واحدة، من هذا الديوان، وهي قصيدة " الجيم ترجج " وانتهى إلى أنه لم تكد تخلو كلمة من كلمات القصيدة من حرف الجيم الذي تكرر نحو (٣١٢) مرة (ثلاثمائة واثنتي عشرة مرة)، مع ملاحظة أن هذا الإحصاء لم تدخل فيه الجيم الثانية من الجيمات المضعّفة، فقد عُدّتا كل منهما جيمًا واحدة[2]. وما قيل في هذه القصيدة يقال في باقي قصائد الديوان، فلو جئنا إلى قصيدة "الجيم تجرح" وهي أصغر قصائد الديوان، وعلمنا أن عدد كلماتها يقترب من المائة كلمة ومع هذا فقد تكرر حرف الجيم بها نحو (٧٦) مرة. ومن ذلك قوله في قصيدة " الجيم تجرح"[3].

فالجيم معجبة إذا نجحت

ومرجفة إذا رجحت

ومفجعة إذا جنحت

ومجحفة إذا جمحت

---

(١) المقصود بالمقطع هو عدد من الأسطر الشعرية المكررة أكثر من مرة في القصيدة الواحدة.

(٢) انظر: د. محمد حماسة عبد اللطيف، ماهية الشعر، ص ٢٢٤

(٣) أية جيم، ص ٩٦

ومجرمة إذا جرحت

لأن الجيم جيم الجذعِ

ويبدو أن صداقة الشاعر للإيقاع الصوتي صداقة حميمة، وخاصّة حرف (الجيم) وذلك لأننا نجد هيمنة لهذا الحرف على ديوان آخر وهو "زمان الزبرجد" إذ ورد هذا الحرف نحو (٣٥٠) مرة (ثلاثمائة وخمسين مرة). وإذا كانت قصائد الديوان، تسع قصائد، فإن معدل التردد، يبلغ تسعًا وثلاثين مرة تقريبًا للنص الواحد، وهو ما يشي بأهمية هذا الحرف في إحداث نغمة صوتية مميزة لها دورها في إنتاج الشعرية لدى الشاعر(١).

ثمة تكرار آخر للحرف، فالشاعر يعمد إلى تخير الكلمة الموحية دلاليًا وصوتيًا عن الحالة الشعورية له، فنراه يستخدم الكلمة الرباعية المضعَّفة (يتماثل الحرف الأوّل مع الثالث، والثاني مع الرابع)(٢) أو يلجأ إلى مفردات يتكرر حرفان متماثلان فيها. وقد ورد هذا البناء في ديوان "زمان الزبرجد" نحو (٨٥) مرة أي بمعدل (٩) مفردات للنص الواحد(٣). ومن ذلك قوله في قصيدة "زبرجدة من أجل بلقيس"(٤) تلك المرأة التي ماتت تحت الأنقاض في بيروت أثناء الحرب الأهلية فيقول:

الوقت حان لكي يعرف الناس

آخر ما هسهست به بلقيس

هل أخبرتك بعنوان بعض الجناة؟

---

(١) انظر: د، محمد عبد المطلب، مرجع سابق ص ٨٠.

(٢) قمت بإحصاء هذه الكلمات في ديوان "أزل النار في أبد النور" نموذجًا فوجدتها نحو ١٨ كلمة، وإذا علمنا بأن عدد قصائد الديوان تبلغ تسع قصائد، فيصبح نصيب القصيدة الواحدة نحو كلمتين من هذا النوع المضعف.

(٣) د. محمد عبد المطلب، المرجع السابق، ص ٨١.

(٤) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ١٥٤.

يلاحظ استعمال الشاعر للفعل (هسهس) وكأن الأنقاض الجاثمة فوق صدرها جعلت صوتها هسيسًا قريب من الصمت، لم يستطع الخروج إلى عالم الواقع، وكأن سرَّ بلقيس قد مات معها. فنلاحظ أن اختيار الشاعر للفعل جاء موَّفقًا في تصوير اللحظة تصويرًا دقيقًا، فضلا عنْ إيقاعية هذا اللفظ.

ويمكننا – أيضًا – ملاحظة إيقاع الحرف/ الصوت، من خلال المقطع التالي(١):

أيتها السمراء الضائعة الملمح

في هذا الزمن المحزن

ما عنوانكِ؟

ما اسمكِ؟

هل وردة؟ أم سوسن؟

فيكون الشعر قد احسوسن!

يلاحظ أنه في المقطع قد تمَّ استدعاء المتلقي الأوّل للنص (السمراء /القصيدة) من خلال النداء، ثم تم استحضارها في السطرين الثالث والرابع من طريق (كاف) الخطاب ثم تغيب في السطر الخامس، ليحل محلها رمزان هما (وردة/ سوسن). ومع الغياب يصل الشاعر إلى النشوة من خلال البناء التكراري في (سوسن/ احسوسن)؛ إذ إنه من سمات الشعر الغنائية وتجانس الألفاظ، وهو ما حقَّقه الشاعر لنا بالفعل.

ب) تكرار الكلمة:

من أشكال التكرار-المتعددة- لدى حسن طلب، تكرار الكلمة الواحدة، وقد تكون الكلمتان متجاورتين، وقد تتباعد المسافة بينهما، مع ملاحظة أن الكلمة الثانية تضيف

---

(١) المصدر السابق، ص ١٩٠

هوامش دلالية إلى الأولى وتجعلها أكثر عمقًا، وأقوى تأثيرًا. مثال ذلك قصيدة "تداعيات"(١):

أتوّجع حتى يتفيَّأ جلدي العرقَ الباردْ

وأعود لأضحك حتى ينفطر الوجدان

وحتى يلد الإحساس الإحساسْ

وأظل أنادي

أستنجد

لكن الناسْ

تمضي لا تأبه بي

في هذا المقطع توالدت الأوجاع لدى الشاعر، وأفرخت ألما، ووصل الألم إلى ذروته، فتوجَّع حتى تفَّيأ جلده عرقًا باردًا، ففقد الشعور، وبدأت مرحلة اللاوعي فكان الضحك.

يلاحظ بالمقطع تكرار كلمة (الإحساس) مرتين فالكلمة الثانية لم تكن تأكيدًا للأولى فقط، ولم تأت للإيقاع أو القافية فقط، إنما كانت دلالتها أن ألمه لا نهاية له ولا يحده حد ولذا راح يستغيث بالناس، ويستنجد بهم، وهمّ لا يأبهون. ويمكننا أيضًا ملاحظة هذا التكرار في قوله:

أعرفُ أنكِ بر أمانٍ

يرسو زورق حلمي فيه

حين تصير الزوبعة الثلجيةُ:

زبدًا

---

(١) أزل النار في أبد النور، ص ٩٠.

يطفو فوق رؤوس الموج

يُواري غليان القاع عن الأبصار

ويعلو

يعلو

يعلو

يعلو

زورق حلمي الآن يغوص(١)

فالشاعر في المقطع السابق يكرر كلمة (يعلو) أربع مرات، وتكرار الكلمة على هذا النحو أفاد مدى العلو الذي وصل إليه الزورق (الأحلام)، ومدى بعده عن تلك الزوابع التي قد تحدث، وإذا حدثت لن تستطيع الوصول إليه.

وينبغي القول إن تكرار الكلمة لدى الشاعر، جاء على أشكال عدَّة، نذكر منها ما يسمى بالترديد، في مثل قوله:

أبيض ما تجيء الجيم إن جهرت

وأجهر ما تجيء الجيم إن رهجت

وأرهج ما تجيء الجيم إن هجرت

وأهجر ما تجيء إذا تجنَّبت المجيء(٢)

أو قوله:

والجيم جيم الجذر

جذر الجهر

جهر الهجر

---

(١) المصدر السابق ص ٣٣

(٢) آية جيم، ص ١٢

هجر الجزر

جزر الزجر[(١)]

ومن ألوان تكرار الكلمة – أيضًا – ما يمكن تسميته بالتكرار العكسي، وهو ترتيب الكلمات بشكل يغاير الشكل الأوّل. ويهدف بذلك تقوية الدلالة. وثراء الإيقاع ومن ذلك قوله:

عن عنبي ردّى خيلكِ

أني سوف بأكثرك أردُّ أقلّكِ

وبهنّانك.. مُنهلّكِ

ويلي منك

ومني ويلكِ

....

من لي بلكِ.. بي من لك؟[(٢)]

الشاعر يصور الصراع النفسي بينه وبين المرأة (الرمز) في الاتصال بها، أو الانفصال عنها، فهو في مرحلة مجاهدة نفسية بين نقيضين، ولهذا كان التكرار العكسي (ويلي منك/ ومني ويلك) الذي صوّر لنا هذا التناقض.

ومن ألوان تكرار الكلمة – أيضًا– ما يسمى بـ"ردّ العجز على الصدر"، وهو تكرار المفردة الواحدة، مرة في أوّل السطر، والأخرى في نهايته، وكأنها إطار أو حلقة تدور فيها التجربة الشعرية، ومن ذلك قوله:

فأين وجهك الوضيء

يهلُّ دوني

---

(١) المصدر السابق، ص ١٨.
(٢) سيرة البنفسج، ص ٨.

ويريني مثلما كان يريني؟[1]

وكذلك قوله:

وصل الخطابْ

ووصلت أنت..

فالوقت فرَّ من وقتٍ![2]

لاشك في أن هذا التكرار، يُسهم في إنتاج الدلالة الشعرية للنص. ويُثري العمل الإبداعي بإيقاع مميز، ويكسر الرتابة والملل، ويعطى المتعة للمتلقي.

وكذلك من ألوان التكرار – تكرار الكلمة – الموجود في تجربة الشاعر، تكرار المفردة الواحدة، ولكنها ليست بنفس الصورة والهيئة، إنما تأخذ أشكالا وأنماطًا أخرى، فيمكن تسميته "تكرار اشتقاقي" مثال ذلك قصيدة "زبرجدة إلى أمل دنقل"[3] التي يقول فيها:

سأصطفي بعض الشذى المتاحِ

والزنابق المتيحه

وأكتفي بهذه الأيقونة الفصيحه

يلاحظ أن إيقاع المقطع، نتج عن التلاعب الاشتقاقي بين (المتاح/ المتيحة) فضلا عن القافية بين (المتيحة/ الفصيحة)... ثم يكرر هذا اللون من التكرار مرة أخرى في نفس القصيدة، بقوله:

قال: فِضْ

قيل: فاض

*****

---

(١) سيرة البنفسج، ص ٩٥.
(٢) المصدر السابق، ص ٤٢.
(٣) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ١٦٢

قال: غِضْ

قيل: غاضْ

ثم يتحدث في المقطع التالي عن جوهر القصيدة، وماهية الشعر فيقول، مستعملا نفس الأداة الفنية، إيماء منه أن من جوهر القصيدة تحقيق الإيقاع المميز.

إنه كالزبرجد في الرونق المحضِ

أو كالبنفسج في الروضِ

هو الرياضةُ

والمستراضْ

يلاحظ أن هذا اللون من التكرار، يحقق الغنائية الموسيقية، ويكسر الرتابة لدى المتلقي، ومن ذلك – أيضًا – قصيدة "زبرجدة الغضب".[1] يقول:

هن..

ويهون..

وهانْ

دع عنك الشعر، وقلْ

إن الكلمات هوانْ

في المقطع السابق حقَّق الشاعر الإيقاع السريع، والغناء المطرب، وذلك بفضل التكرار الاشتقاقي للفعل (هان).

ويلاحظ أن هذا اللون التكراري، يوجد بكثرة في شعر طلب، مثل قصائد: "الزبرجدة المزدوجة" "زبرجدة الخازباز" "ميتافيزيقا البنفسج" "بنفسجة للوطن" "بنفسجة إلى ليس".[2] ... وغيرها.

---

١) المصدر السابق، ص ١٧٥.
٢) انظر: قصائد البنفسج والزبرجد، ص ٢٠٣، ٢١١ وسيرة البنفسج، ص ٧٣، ٥٥، ٤٧.

ج) تكرار الجملة:

من أشكال التكرار الموجودة في شعر طلب، تكرار الجملة، فالشاعر يرتكز على جملة معينة، منها تبدأ الدفقة الشعورية وإليها تنتهي تلك الدفقة، وهذه الجملة تمثل المحور المركزي للقصيدة. مثال ذلك قصيدة " نيل السبعينيات يتحدث عن نفسه "، وفيها يتحدث الشاعر عن فترة من الفترات التي مرَّت بها مصر، فكُممتْ الأفواه، وصودرت الحريات، وانقلبت الأوضاع، وتبدلت الأحوال، وسادت الطبقات الدنيا، وتدنت الطبقة العليا. وتحتوي القصيدة على عدّة مقاطع وأشكال فنية، من هذه المقاطع، أربعة تشترك في جملة واحدة، وطريقة بناء واحدة أيضًا.

ويمكننا إيراد مقطعين منهما، يقول:(١)

في الزمن النحس
من السبعينيات الأنحس
ذيل يترأسْ
يتسلَّل بين الوقتين
ويسرق تاج الوجهين
ويصعد نحو الكرسي
ويجلسْ
والنيل يسيل كما كان يسيل
فلم يتقلَّب في مجراه
ولم ينبسْ

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٤٤.

في المقطع السابق وضّح الشاعر لنا انقلاب الأحوال والأوضاع، فالذيل اعتلي الأمر وترأس، ومع ذلك مازال النيل يسيل كما كان، ولم تظهر عليه علامات التبرم والغضب، ثم يأتي المقطع الثاني الذي يؤكد فيه ما بدأه في المقطع الأوّل، يقول:

في السبعينيات السوداء

من الزمن الأسود

مِسْخٌ يتسيَّدْ

يتنكَّر في زيّ المصري

يتاجر بالأوطان

وقد يتستَّر بالأديان

يصوم ويسجد

والنيل يسيل كما كان يسيل

فلم يتقلَّب في مجراه

ولم يتمرَّدْ

ويسير الشاعر في المقطعين الثالث والرابع على هذا الشكل الفني، الحديث عن الأوضاع المقلوبة والأحوال المتغيّرة، ثم الانتهاء بجملة (والنيل يسيل كما كان يسيلُ، فلم يتقلَّب في مجراه، ولم ينبس/ يتمرد/ يتقزز/ يتذمر). فالشاعر يصف لنا حال الشعب الخاضع والخانع والقابع تحت الظلم، وهو مسلوب الإرادة في سلبية لهذا الطغيان، يقف مكانه ثابتًا لا يحرِّك ساكنًا، على حين أن الأحوال والأحداث أمامه متغيّرة، فالنيل الشعب لم يتقلَّب في مجراه ولم يتمرد أو حتى يتذمر.....!!!

فالشاعر حقَّق من طريق التكرار ما يريده على المستويين الصوتي والدلالي، فجاءت رسالته التي أوحت لنا بسلبية الشعب وثباته وتحجره، في الوقت نفسه حقَّقت لنا مدى الشعور بالإحباط فضلا عن سخرية الشاعر التي تبدو من خلال القصيدة.

كذلك من نماذج تكرار الجملة، قصيدة "أميرة شط الخرافة" حيث ركّز الشاعر في المقطع الرابع منها على جملة "ووجهك مازال مستعصيًا" التي كررها ثلاث مرات والتي توحي بمدى اليأس والقنوط الذي أصاب الشاعر، بسبب عدم التحامه بالكون من خلال وجهها. وتكرار الجملة أفاد محاولات الشاعر المتكررة في الالتحام ولكن لا فائدة من تلك المحاولات فمازالت تتأبى عليه، وتعرض عنه، فيقول:(١)

تستدير على صفحة الغيب كلُّ وجوهِ
المشاة وأشباحُها الأجنبية تعكسُ
زرقة وجه الخليج وترقص فوقَ
مساحات أظلالها العوج لكنَّ
وجهك مازال مستعصيًا تستردُّ
الكروم النبيذَ المراق، ووجهكِ ما
زال مستعصيًا تستقرُّ الصفاتُ
بمنتصف الذات ينطبق الساحلان
ويرتفعان إلى مستوى النار والجنة
الكون يُكمل تطوافه في اتجاه المدار الجديد
ووجهك مازال مستعصيًا تستمرُّ

(١) أزل النار في أبد النور، ص ٤٤.

طقوس المجاعة في داخلي....

د) تكرار المقطع:

من أشكال التكرار الموجود في شعر حسن طلب "تكرار المقطع الشعري". وهذا اللون من ألوان التكرار أقل من الأشكال السابقة من حيث الكثرة، ولكنه موجود في شعره بشكل كبير، ففي قصيدة "نيل السبعينيات" حينما تحدث الشاعر عن الشعب/ النيل المقهور الخاضع، تحت أعمال القهر والكبت، فنراه يركّز على الخيانة، باعتبار أن الرضى بالقهر صورة من صور الخيانة للنفس وللوطن، فيقول على لسان النيل:

إني أنا المخونُ

فيا ترى الخائن من يكون؟

مائي الذي يهرب في مدى الصدى مني؟

أم المِسْخ الذي دنّس تاريخي

الذي باع انتصاراتي

الذي خيَّب ظنّي؟!(١)

ويبدو أن النيل، لم يلق جوابًا عن سؤاله، فلم يقو على الاحتمال، فيستغيث بالدمع فلم يعره اهتمامًا، فيلجأ للموت أو الجنون، مكررًا المقطع السابق أكثر من مرة، مضيفًا إليه بُعدًا جديدًا، وحلقة جديدة تضاف إلى الحلقة السابقة (الخيانة) فيقول:

إني أنا المخون

فيا ترى الخائن من يكون؟

مائي الذي يهرب في مدى الصدى مني؟

---

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٤٩.

أم المسخ الذي دنَّس تاريخي

الذي باع انتصاراتي

الذي خيَّب ظني؟

يأيها الدمع أعنّي

أسعدي أيتها العيون

قلت له: هوّن عليك

قال: ما مثل الذي لقيته يهونُ!!

في المقطع السابق كانت استغاثة النيل بالدمع، ثم تبدأ الحلقة الجديدة من حلقات استغاثات النيل، فيكرر المقطع للمرة الثالثة، مضيفًا إليه تلك الأسطر.

يأيها الموت أعنّي

فالدموع لا تعين

يأيها الجنون

وهكذا نرى الشاعر، يكرر المقطع أكثر من ثلاث مرات، وفي كلّ مرة يؤكد سابق معناه، ثم يضيف إضافة جديدة.

وقد لعب التكرار- بدلالته وإيقاعه – دورًا في إبراز ما ارتكب في حق النيل الشعب، كما أوحى التكرار لنا صورة الاستسلام والخنوع من جانب إرادة الشعب /النيل الذي لا يملك سوى الدمع أو الاستغاثة بالموت أو الجنون.

مثل هذا اللون من التكرار يمكن ملاحظته في قصيدة "زبرجدة الخازباز"[1] وقصيدة "أنا.. أنت"[2] وغيرهما من القصائد.

---

(١) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ٢١١.
(٢) وشم على نهدي فتاة، ص ٦١

(هـ) تكرار التركيب:

المتأمل في شعر حسن طلب يلاحظ أنه اهتم اهتمامًا كبيرًا بموسيقي القصيدة، فجاء شعره متناسقًا، كأشبه ما يكون بالفنون الهندسية القائمة على التساوي، والتوازي، ولذا نراه كثيرًا ما يكرر البناء والتركيب في قصائده ويأتي ذلك على ناحيتين:

أ) تكرار تركيب المقطع داخل القصيدة.

ب) تكرار تركيب هيكل القصيدة كاملة.

(أ) تكرار تركيب المقطع داخل القصيدة:

يمكن تأمله من خلال النموذج التالي من قصيدة " في البدء كان النيل " حيث يقول مخاطبًا النيل(١):

سِلْ يا نيل بين نهودهنَّ

ووشّها بالشوقِ

مِلْ يا نيل فوق جلودهنَّ

وغشّها بالعشقِ

فِضْ يا نيل عبر بطونهنَّ

ورُشَّها بالبرقِ

يلاحظ في هذا المقطع تكرار طريقة البناء في السطر، فيبدأ الشاعر بفعل الأمر (سل/مل/فض) ثم يتبعه بالمنادي النيل، مستعملا الأداة (يا) ثم يأتي ظرف المكان (بين/ فوق/عبر) ثم أخيرًا يأتي الاسم مسندًا إلى (ن) النسوة، ثم يلي هذه الأسطر، بأسطر أخرى متوازية البناء، فيبدأ بالعطف مستعملا (و) ثم فعل الأمر (وشّها/ غشّها/ رُشَّها)

(١) لا نيل إلا النيل، ص ١٧.

يلاحظ التشابه بين الأفعال من ناحية التضعيف، ووجود حرف (ش) مكونًا أساسيًا لبنية الكلمة، إضافة إلى الاتصال بالضمير (ها). وأخيرًا يأتي الجار المجرور، مستعملا حرف (الباء) مع ملاحظة التقارب الصوتي بينهما (الشوق/ العشق/ البرق).

هذا التكرار، أفاد الناحية الإيقاعية، فقد عمل على تكثيف الموسيقي الداخلية للنص، وهو ما يحقق لذة للمتلقي.

ويمكن ملاحظة هذا اللون من ألوان التكرار في قصائد "قلت: وقال النيل"، "النيل ليس النيل"، "نيل السبعينيات"، "الحاكمية للنيل"، "أبد النور"[1] غيرها.

(ب) تكرار تركيب هيكل القصيدة كاملة:

يمكن تأمله من خلال قصيدة " زبرجدة الخازباز" التي تتكون من عدَّة مقاطع، تتفق جميعها في بدء المقطع معنويًا وإيقاعيًا، وإن اختلف لفظيًا، فكلّ مقطع تبدأ دلالته من انقلاب الأوضاع وتغيُّر الأحوال، ثم تتوالي الأسطر الشعرية (المدَّورة) لتنتهي في نهاية البيت (الطويل) بالقافية المكوَّنة من الزاي الساكنة، مردوفة الألف، ثم يأتي المقطع التالي على نفس الطريقة، وتمضى القصيدة كلها على هذا المنوال، وتبدأ مقاطع القصيدة بقوله:[2].

ما لم يكن سيصح صحَّ
ولم يكن سيجوز جاز
.... (الحفَّاز)
....

(١) انظر، ديوان لا نيل إلا النيل، وديوان أزل النار.
(٢) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ٢١١.

ما لم يكن سيكون كان

.... (جناح باز)

ما لم يكن سيصير صار

....

.... (الهزاز)

من لم يكن سيضيع ضاع

....

ولم يكن سيفوز فاز

..........(البوغاز)

....

ما لم يكن سيؤون آن

.... (الإحراز)

وهكذا يستمر هذا البناء حتى نهاية القصيدة. والتكرار هنا أفاد ثبات الوضع الانقلابي الجديد، ومدى ما آلت إليه الأوضاع من تغيّر، فالشاعر يلّح على فكرته بتكرار السطر الشعري، ومن ثم تكرار بناء المقاطع التي كوّنت القصيدة. ولاشك أن ثبات بناء القصيدة يصّور لنا جليًا رؤية الشاعر وفكرته. فضلا عن الإيقاع النغمي الذي يحدثه هذا اللون من ألوان التكرار في نفس المتلقي.

ويمكن تأمل هذا النوع من التكرار في العديد من القصائد الأخرى، منها "زبرجدة الغضب"، "الزبرجدة الأساس"، "زبرجدة من أجل بلقيس"، "بنفسجة للوطن"، "بنفسجة إلى ليس"... وغيرها.[1]

٦. الطباق:

إذا كان الإيقاع يعتمد على الناحية الصوتية في أكثر أحواله، فإننا يمكننا أن نعدّ الطباق أحد عناصر الإيقاع المعنوي، فقد اهتم الشاعر بهذا البناء التقابلي لإحداث الأثر الدلالي والإيقاعي، وحاول جاهدًا، استثماره في التعبير عن الدفقات الشعورية، حتى يجسّدها للمتلقي في قالب فني مميَّز.

والمتأمل في شعر حسن طلب، يلاحظ اهتمامه بهذا البناء (الطباق)، ونكاد لا نجد قصيدة من قصائده تخلو من هذا التركيب، ومن أمثلة ذلك قصيدة "تداعيات"[2] التي يقول فيها:

أضحك حتى يتجمَّع دمعي الساخنُ
في دلتا أحزاني
أتنهَّد حتى تحتبس الأنفاسْ
أتأوه حتى تنفجر الرئة الحُبلى
بشهيق الوحشة
أو بزفير الإيناسْ
أتوجَّع حتى يتقيّأ جلدي العرق الباردْ

(١) انظر: ديوان قصائد البنفسج والزبرجد، وكذلك ديوان سيرة البنفسج.
(٢) أزل النار في أبد النور، ص ٩١.

وأعود لأضحك حتى ينفطر الوجدان

وحتى يلد الإحساس الإحساسْ

الشاعر يعبِّر عن موقفه الحزين، وذلك عندما يتحوَّل كل شيء إلى النقيض (فالضحك ← إلى الدمع والحزن) لأنه ليس ضحك الفرحة، إنما هي سخرية من القدر (التنهُّد ← إلى احتباس الأنفاس)، (شهيق الوحشة ← زفير الإيناس)، (التوجُّع والتقيؤ← الضحك). هذه البنية التقابلية المكثفة، لاشك في أنها أعطت دلالة الحزن وتبدُّل الأشياء إلى النقيض، تبعًا للواقع الأليم، كما أنها – البنية – أعطت إيقاعًا يُشعر المتلقي بكسر لرتابة المعنى والدلالة، فيتابع الصورة، وهذا ما يريده الشاعر.

ولو جئنا لمقطع آخر في القصيدة نفسها، يقول فيه:

لا بأسْ

فصحاري الحبّ الممدوده

ما بين النار وبين الفردوسْ

تسكنها الأشباحُ

وتعمرها الجنُّ

ولكن:

قد ينتصر الإنسْ

الشاعر يتحدث عن الحب بمساحته الواسعة، فهو صحراء ممدودة لا نهاية لها ولكن– الحب – يجمع بين النقيضين، اللذة والمتعة مع العذاب والألم أو (بين النار والفردوس). فعلى الرغم من تلك المساحة الواسعة، فإننا نجدها عامرة بالأشباح والجن فالشاعر في هذا المقطع يعبر عن سخطه وغضبه على الحب، فجاء تشبيهه إياه

(بالصحراء) الجرداء، لا فائدة من ورائها، تسكنها الأشباح والجن، ومع ذلك (قد) ينتصر الإنس.

ويلاحظ أن الشاعر اعتمد على الطباق، اعتمادًا كليًا وذلك من خلال (النار/الفردوس) و(الجن / الإنس). ولاشك أن الطباق أكمل الناحية الدلالية في أن الحب يجمع النقيضين في آن واحد، كما أعطى الطباق إيقاعًا معنويًا وصوتيًا، فحقَّق المتعة للمتلقي، فضلا عن إثارة انتباهه للمعنى المقصود. وكذلك حقَّق الطباق مقصوده الدلالي والإيقاعي، في قصيدة " النيل ليس النيل" حيث يقول[1]:

يأيها النيل يا عدوِّي

بلغت شأوًا وأي شأوِ

فضلتَ بعدي على دنويٍّ

أوهنتَ روحي.. فمن يُقوِّي؟!

فالشاعر يتحدث عن النيل/ الشعب، حيث الضعف والاستكانة، فقد تبدَّلت أحواله وتغيَّرت أوضاعه. فقد ارتد النيل من حالة إلى حالة، ولذا لعب الطباق الدور الدلالي في تصوير النيل وانقلاب أحواله إلى النقيض. (بعدي ← دنويٍّ، أوهنت ← يقوِّي). كما أسهمت هذه الكلمات في إيقاع المقطع، فقد مثلت قافيته. كما لعب الفعل (الأساسي) في جمل الطباق دورًا في إبراز الإيقاع الصوتي. فقد حدث التوازي بينهما وبين الفعل الثالث في المقطع (أوهنت – فضلت – بلغت).

وعلى هذا يمكن القول إن الطباق، يلعب دورًا كبيرًا من ناحيتي الدلالة والإيقاع حيث يعمل على ترسيخ المعنى وتوضيحه، وإحداث جرس موسيقي، يثير انتباه المتلقي، ويكسر حاجز الرتابة والملل.

---

(١) لا نيل إلا النيل، ص ٤١.



٧. استعمال الألفاظ المهجورة:

من السمات والظواهر الإيقاعية التي تميَّز بها شعر حسن طلب. احتواء هذا الشعر على الألفاظ الغريبة المهجورة، واستعمال اللفظ الغريب أو المهجور في الشعر قضية قديمة فقد ورد أن الكميت (ت ١٢٦هـ) قال: " إذا قلت الشعر فجاءني أمر مستو سهل لم أعبأ به حتى يجيء شيء فيه عويص فاستعمله".(١) فالكميت هنا يكشف عن جهد واع متعمد في اصطياد العويص المعقد من اللفظ، وذلك على حساب ما ترفده به قريحته الشاعرة من شعر مستو سهل. فقد يكون فعل الكميت هذا طلبًا للإجادة والتفوّق.

والمتأمل لشعر حسن طلب يجد أنه قد امتلأ بالألفاظ الغريبة المهجورة، وإن اختلفت نسب الاستعمال من ديوان لآخر. ويحتل ديوان "آية جيم" مكان الصدارة من بين هذه الدواوين استعمالا للغريب. ومن ذلك قوله في قصيدة"الجيم ترجح":(٢)

أُدْرِج في السجلّ:
المنجنيرُ النّورجُ الفالوذجُ النَّجفُ البِلاج(٣)
النّارجيلُ الجوسقُ السِّيجارةُ الجبخانةُ الزّاج(٤)
الجوّاليقُ الجِّرامُ البَنْجُ أجهزة العلاج(٥)
الأجزخانةُ السِّرجينُ جُزءُ الأوكسجينِ الصَّاجُ(٦)

---

(١) المرزباني، الموشح ص ٢٢٨.
(٢) آية جيم ص ١٦.
(٣) الفالوذج: حلواء تعمل من الدقيق والماء والعسل.
(٤) النارجيل: جوز الهندي، تعريب ناركيل ومنه النارجيلة آله يشرب بها التنباك، الجوسق: معربة وهو القصر، الزاج: ملح يصبغ به. الجنجانة: كلمة معربة، تعنى مخزن مواد الحرب من بارود وقنابل.
(٥) الجواليق: عِدْل كبير أو وعاء أو كيس منسوج من صوف أو شعر – البنج: نبات ينبت في المواضع القريبة من المياه، يفيد دواءً لعلة الاستسقاء.
(٦) السرجين: تعريب سركين وهو الزبل. ولشرح هذه الكلمات انظر: معجم الألفاظ الفارسية للسيد أدي شير، صفحات ١٢١، ١٥١، ٤٨، ٨٢، ٤٣، ٢٧، ٨٩، ٨٠.

إجراءاتُ تشجيع التجارةِ جودةُ الإنتاج
جَلفَطَةُ البوارجِ تكنلوجيا المُجلخِ الميراجُ[١]
جرنال الخواجة والأناجرُ والطَّناجر والجراجُ
وجل ما يحتاجهُ التسجيلُ والإدراجُ
كالجاز والجصِّ
الجنيه الجمرك
الزّنجيرِ والمكياجْ.[٢]

وكذا قوله في قصيدة الجيم تنجع نفسها، ولكن بالشكل العمودي:

جيم من الوجد أم جيم من الأرج ... ترجرجت بين جيم الموج واللُّججِ؟[٣]
وجرجرتني إلى جيم مُدجَّجـــة ... وجرَّعتني أُجاجَ الجيم في الثَّبجِ[٤]
فأجَّجتْ بين جنبيَّ الجوى وجرتْ ... على جناني بسَجْساجٍ من الوهـجِ[٥]
جيـم ســجيتها غُنجٌ ويعجـبني ... ما في محاجرها النجلاء من دعجِ[٦]

يلاحظ أن الشاعر قد انساق وراء حرفه (الجيم) الأثير، المعجز، فاستخرج الألفاظ الغريبة أو المهجورة، وكذا الأجنبية ليثبت إعجاز حرفه. ولا شك في أن هذه كلمات فجة بعيدة كل البعد عن اللغة الشعرية وصفائها، وفي ذلك قتل لروح الشعر ورونقه.

---

(١) الجلفطة: سده دروز السفينة الجديدة بالخيوط والخرق والكتان. المجلخ: الانهيار فيقال جلخ السيل الوادي، أي قطع أجرافه وملأه، انظر، اللسان (جلفط).
(٢) الزنجير: السلسلة. الجصُّ: بكسر الجيم وفتحها، وهو طلاء يُطلى به، وفي لغة أهل الحجاز القص.
(٣) اللجج: البحر الواسع.
(٤) الثبج: معظم الشيء ووسطه وأعلاه، وهو أيضًا اضطراب الكلام وترك بيانه، أجاج: صار ملحًا مرًا.
(٥) سجساج: الهواء المعتدل بين الحر والبرد، وقيل هي الأرض الواسعة، انظر: اللسان (سجسج) الوهج: تلألأ الشيء وتوقده.
(٦) الغنج: ملاحة العينين. الدعج: سواد في العين.

والشاعر في هذه التجربة "آية جيم" أجهد نفسه، وأجهدنا معه، دون أن يحقّق للمتلقي متعة فنية، بل أجهد المتلقي بالغوص في بطون المعاجم اللغوية المختلفة لاستخراج معنى مفردة تساعده في تلقي النص. ويمكن القول أن ما صنعه الشاعر بحرف الجيم ليس صنعًا جديدًا إنما هو موجود بكثرة لدي شعراء قدامى خاصة شعراء العصر المملوكي والعثماني(١). وقد وُصفت هذه التجربة بأنها " عورة فنية "(٢) وأنها مليئة بالقمع اللفظي والتعبيري، وخالية من الخيال والشعرية الخصبة(٣)، وأن ما يقال عن الجيم يمكن أن يقال عن أي حرف آخر بشيء من التأمل والتدبر واستدعاء بعض الأبيات الشعرية والقواميس والمعاجم اللغوية.(٤) وهو ما دفع بعض الشعراء إلى تقليد شاعرنا في هذه الصنعة(٥)، وهذا ما جعل الكثير من النقاد يعيبون على هذا الاتجاه ويتهمونه بالغموض والإبهام(٦) وهو ضرب من التسلية اللغوية التي لا طائل وراءها.

.. على أن الغموض والألفاظ المهجورة لم يكن في ديوان " آية جيم" وحده إنما كان أيضا في (بعض) قصائد الشاعر الأخرى،مثل قصيدة "زبرجدة الخازباز"(٧) ولذا أرفق الشاعر بها معجمًا توضيحيًا يفسّر ما غمض من ألفاظ وتراكيب جاءت في النص، فيسهل على المتلقي التقاط الدلالة!

---

(١) لأمثلة ذلك انظر، تكرار الحرف عند رفعت سلام من هذه الدراسة

(٢) د حلمي القاعود، الورد والهالوك ص ١٨٧.

(٣) د، عبد الله السمطي، صحيفة الشرق الأوسط ١٩٩٢/١١/٨.

(٤) انظر: ابن ماجد، صحيفة الجزيرة السعودية ١٩٩٢/٤/١٢.

(٥) أصدر حلمي سالم ديوان "البانية والحاني" ١٩٩٠، مع ملاحظة أن كتابة "آية جيم" كان في الفترة من ابريل ٨٧ حتى فبراير ٨٨.

(٦) انظر على سبيل المثال: أحمد عبد المعطى حجازي، الأهرام ١٩٩٢/١/١. / محمد إبراهيم ابو سنة صحيفة الوفد ١٩٩١/٩/٥. / د، حامد أبو أحمد مجلة أدب ونقد ع ٢٢/ ١٩٨٦./ د، كمال نشأت صحيفة الوفد ١٩٩٢/٩/٨./ د، عبد القادر القط صحيفة الرياض ١٩٩٢/٥/٢٧./ د، شكري عياد صحيفة الرياض ١٩٩٢/٥/٢٧.

(٧) قصائد البنفسج والزبرجد، ص ٢١١.

إن ما يتطلبه الفن الراقي هو أن يتخلى الشاعر عن ألفاظه الغريبة المهجورة حتى يتواصل مع جمهور الشعر العريض، فتتحقّق المتعة المزدوجة للمبدع وللمتلقي.

٨. الاقتباس من القرآن (*):

يحتل القرآن الكريم مكانة كبيرة لدى كلّ مسلم ؛ فالقرآن يمثل قمة الإعجاز اللغوي ويحفل بالإيقاع الصوتي المميَّز، الأمر الذي جعل الشعراء يقتبسون من إيقاعه، رغبة منهم في التقُّرب إلى ذلك العالم اللغوي المقدس والمعجز، فقد نقل لنا التاريخ أسماء لبعض هؤلاء، منهم ابن المقفع (ت ١٤٢ هـ)، وأبو العلاء المعري (ت ٤٤٩ هـ) وغيرهما(١).

وقد حاول حسن طلب الاقتراب من هذا العالم اللغوي، وذلك من خلال محاكاة إيقاعه المميّز، وتأتي محاولة الشاعر في ديوان "آية جيم" على وجه خاص، وقد جاءت المحاولة على الشكلين الشعري، والنثري. فالشاعر أراد أن يلفت النظر إلى قصائده، فاقترب من النص المعجز، فيبدأ الشاعرمصدرا ديوانه بقوله:

أعوذُ بالشعب من السلطان الغشيم ←— أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

باسم الجيم ←—— بسم الله

استبدل الشاعر (السلطان الغشيم) بـ (الشيطان الرجيم) فالاستبدال هنا يحدث دلالة جديدة هي أن السلطان الغشيم هو نفسه الشيطان الرجيم في ضلاله وغوايته

(*) الاقتباس: هو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية أو آية من كتاب الله خاصة، والاقتباس من القرآن على ثلاثة أقسام: مقبول، ومباح، ومردود، فالأول: ما كان في الخطب والمواعظ والعهود، ومدح النبي، والثاني: ما كان في الغزل والرسائل والقصص. والثالث: على ضربين، أحدهما ما نسبه الله تعالى إلى نفسه وينتقل إلى المتكلم أو القائل، والأخر: تضمين آية في معنى هزل. والاقتباس: على نوعين، نوع لا يخرج به المقتبس عن معناه، والثاني يخرج به عن معناه. ويجوز أن يغير لفظ المقتبس منه بزيادة أو نقصان... انظر، ابن حجة الحموي، خزانة الأدب، ٢/ ٤٥٥ وكذلك، السيوطي، الإتقان في علوم القرآن ١/ ١١١، وكذلك الدمنهوري حلية اللب المصون، ص ١٦٣.

والاقتباس هو لون من ألوان المرجعيات التي تشكل نسيج النص الأدبي، ويدرس الآن تحت مفهوم التناص بمعناه الشامل، وهو جانب يخرج عن إطار موضوعنا هنا. لذلك اقتصرنا منه على عنصر الاقتباس لارتباطه بما نحن فيه.

(١) انظر: على مهدي زيتون، إعجاز القرآن وأثره في تطور النقد الأدبي ص ٥٣.

والاحتماء من هذا السلطان لا يكون إلاّ بالشعب الذي يتصل معه بالشعر أو بالجيم والتعوذ بالشعب هنا بمثابة الدعوة لأن يكون مؤهلا للحماية من السلطان الجائر/ الحاكم الظالم(١).

ويلاحظ أن محاورة الشاعر للنص القرآني جاءت على سبيل التناقض. وهذا مقصود للمخالفة. وحتى لا يؤدي ذلك إلى سوء الظن به. إن القرآن قد قسّم السور إلى آيات. والشاعر قسّم الآية (الديوان) إلى خمس سور(٢) أي أحلّ الجزء محل الكل. ومن أمثلة التحاور العكسي قوله(٣):

فلقد زهق الحقُّ

وجاء البطلان ⟵ (وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ) (٤)

وطغي القول على الفعل

وداء اليرقان

عشعش في الأبدان

الشاعر يبرز مدى التناقض الذي يحدث في الواقع الأليم. فلم يأت الحق. بل زهق ولم يزهق الباطل. بل حلّ بنا وجاء إلينا. ولذا سيطر الكلام على الفعال. ونخرت الأدواء في أبداننا. وانتشر الفساد في الأرض.

ومن أمثلة المحاورة مع النص القرآني قوله(٥):

كأنني لم أر من إنسٍ على حُسنهما

---

(١) انظر: د. محمد حماسة عبد اللطيف، ماهية الشعر، ص ٢١٥.
(٢) انظر: د، سيزا قاسم، ماهية الشعر ص ٢٤٦.
(٣) قصائد البنفسج والزبرجد ص ١٧٩.
(٤) سورة الإسراء آية ٨١.
(٥) آية جيم، ص ٦٢، ٦٣.

أوجان

أو لم أشاهد قبلُ

عاجًا وهواءً

يتمازجان

نعم الهواءانِ

أو العاجان

ثم يقول:

فإني حين عَرّيتهما بالعينْ

ألفيتُهما:

أما الأمامان فمرجانِ

في كلّ مرْجٍ جنتانِ

دون كلّ جنّةٍ

قام رِتاجان

أما الوراءان فَجمَّانِ

إذا شئت يموجانِ..

يلاحظ تحاور هذه الأسطر الشعرية مع الآيات القرآنية في سورة الرحمن.

ومن أمثلة ذلك – أيضًا – ما ورد فى السورة (القصيدة) الخامسة "الجيم تجرح" وقد جاءت في أغلبها غير موزونة فيقول فيها: "بسم الجيم، والجنة والجحيم، ومجتمع النجوم إنكم اليوم ستُفجأون، كم وددتم لو تُرجأون، إلى يوم لا جيم ولا جيوم. فإذا جد الهجوم

فأجهشت الجسوم، فسُجِّرت الجيم، ومن أدراك ما الجيم، فإذا مزجنا الأجيام مزجا....".[١]

تلاحظ محاورة المقطع السابق مع آيات عديدة من القرآن الكريم، ولاشك في أن المحاورة أو المعارضة مع الإيقاع القرآني فيها كثير من المغامرة، فهي تجعل النص في مركز اهتمام المتلقي، مع ملاحظة أن المحاورة ينبغي أن تنبع من هدف دلالي، كما في (أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم) لا أن تكون المحاورة من أجل المحاورة.

وبعد دراسة الإيقاع في شعر "حسن طلب" يمكننا القول إنه ينتمي إلى حركة الشعر العربي المعاصر مع وعيه الكامل، واهتمامه الواضح بالجانب التراثي، الأمر الذي جعل بعض النقاد يطلقون على شعره "الكلاسيكية الجديدة"[٢] والبعض الآخر يطلق عليه، "حداثية التراث"[٣]، وهو في ذلك يطبق قول لوتمان: "إن التجديد لا يكمن على الدوام في ابتداع الجديد، بقدر ما يكمن في العلاقة الإيجابية مع التقاليد، بما يعني إنعاش ذاكرة التراث، وفي نفس الوقت عدم انتساخه"[٤].

---

(١) المصدر السابق ص ٩٥.
(٢) انظر، محمود أمين العالم، مجلة إبداع، ع ١٠، أكتوبر ١٩٩٤ ص ١١.
(٣) انظر إدوار الخراط، مجلة فصول، مجلد ٧ أكتوبر ١٩٨٦ ص ٢٧٣.
(٤) يورى لوتمان، تحليل النص الشعرى- بنية القصيدة- ترجمة، د. محمد فتوح أحمد، ص ١٧٩.

الفصل الثاني
الإيقاع في شعر "رفعت سلام"

مدخل

يجدر بنا قبل دراسة الإيقاع في شعر "رفعت سلاّم" الحديث عن الشعر المنثور، فهو المدخل الطبيعي لدراسة هذا الشاعر.

الشعر المنثور:

مرَّت القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل بالعديد من ألوان التمرُّد، خاصّة في المجال العروضي. وقد استمر هذا التجاوز والانتهاك ممثّلا في الفنون السبعة من موشحات ودوبيت وكان والكان...، ثم البند العراقي، إلى أن ظهر التجاوز الأكبر، ممثّلا في شعر التفعيلة، حيث وظّف الشعراء بعض التفاعيل المستحدثة التي لم نعهد بعضها في عروض الخليل، كما استخدموا أشكالا متنوّعة للتفاعيل من حيث تداخل التفاعيل المختلفة والمزج بينها في إطار القصيدة الواحدة. وهذا يوحي بأن هذا الجيل، وجد دعوة خفية، ومبررات قوية لمواصلة هذا التجاوز والانتهاك، حتى هجر التفعيلة العروضية إلى ما يُسمى بالشعر المنثور أو "قصيدة النثر"[1].

وهناك عوامل عديدة ساعدت على ظهور هذا اللون الأدبي، منها ضعف الشعر العمودي في هذه الفترة، كما كانت تلك القصيدة ردّ فعل ضد الأذواق والاتجاهات السائدة فعبرت لنا عن تطلعاتنا العميقة، وعن الرفض في حياتنا[2]، كما كان لنمو الروح الحديثة والتطلُّع للحرية والانعتاق من القيود أثر كبير في خلق هذا اللون الأدبي، هذا بالإضافة إلى

(١) هو المصطلح الذي أطلقته مجلة "شعر" البيروتية على هذا النوع من الكتابة الأدبية.
(٢) انظر، خالدة سعيد، مجلة شعر، ع١٤/ ص ٨٢ السنة الرابعة.

ترجمة الشعر الغربي، إذ إن كثيرًا من الناس يتقبلّون هذه الترجمات ويعدونها شعرًا، رغم خلوها من القافية والوزن، وفي هذا دلالة على أن موضوع القصيدة، وصورها، ووحدة الانفعال، والنغم الداخلي، هي عناصر قادرة على توليد اللمحة الشعرية دون الحاجة إلى الوزن أو القافية.

وقد أغرى التأثير الغربي شعراءنا العرب فنظموا في أشكال شعرية عديدة منها الشعر المرسل كما فعل جميل صدقي الزهاوي (ت١٩٣٦)، ورزق الله حسون (ت ١٨٨٠) وتوفيق البكري (ت ١٩٣٢)، ومنها الشعر الحر كما فعل أحمد زكى أبو شادي وغيره، ومنها كذلك الشعر المنثور كما فعل أمين الريحاني (ت ١٩٤٠) وجبران خليل جبران (ت١٩٣١).(١)

وقد بدأت كتابة هذا اللون الأدبي، لدي طلائع القرن الماضي، وذلك تحت اسم "الشعر المنثور" وكان ذلك على يد كل من جبران خليل جبران، أمين الريحاني. وقد تضافرت جهود الاثنين معًا في نشر هذا اللون الفني "فجبران كان يؤكد على الطريقة الجديدة للكتابة نثرًا أو شعرًا. أمّا الريحاني فيصرّ على تسمية ما يكتبه بالشعر"(٢). إلاّ أن هذا الشكل الجديد لم يلق رواجًا أمام القصيدة العمودية آنذاك، على الرغم من أن الريحاني أنشد بعضها في حفلات شعرية عامّة بالقاهرة، وبيروت وبغداد(٣).

وتتمثّل القضايا المحورية التي تتعلّق بهذا اللون الشعري في:

١. أزمة المصطلح.

٢. مفهوم الشعر، وعلاقته بالنثر.

---

(١) انظر: س.موريه: الشعر العربي الحديث ص١٨٧ وما بعدها.
(٢) نذير العظمة، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، ص ١٢٢.
(٣) المرجع السابق، ص ١٢١.

٣. الملامح الجمالية، والسمات الفنية لهذا الشكل الفني.

٤. التاريخ لهذا النوع الأدبي في مصر.

١- أزمة المصطلح:

انشغلت الساحة الشعرية المصرية، والعربية في مطلع القرن الماضي بما يُسمى "قصيدة النثر".

وقد عرف هذا اللون الأدبي على يد جبران، ومي زيادة (١٩٤١)، والرافعي (١٩٣٧) والمنفلوطي (١٩٢٤) والريحاني، ... وغيرهم من المبدعين وقد أطلق على هذا اللون الأدبي آنذاك "الشعر المنثور"[١] فقد انقسم المشتغلون بالأدب، والمتذوقون له إلى اتجاهين أساسيين، فأما الاتجاه الأول، فيعارض هذا اللون الأدبي، ويرى أنه لا يوجد شعر بهذا المُسمى "فإن صحَّت تسميته شعرًا فكلام العرب باطل[٢]..."[٣].

ويتسق مع هذا الموقف الرافض لهذا الجنس الأدبي موقف عدد من النقاد منهم عبد القادر القط، الذي أكدَّ أن هذه التسمية تحمل خطرًا كبيرًا على الشعر وصلته بمحبيه، لأنه يتيح لكل من تعتمل في نفسه بعض الخواطر الوجدانية أو بعض التأمل في النفس والحياة والمجتمع ليصوغها في كتابات لا تبلغ الشعر ذا المستوى الرفيع، ولا النثر الفني ذا الطابع الشعري.[٤] وهناك كمال نشأت الذي أطلق عليه "شعر الحياة اليومية" واتهمه بالركاكة وإفساد الذوق[٥] وكذلك أحمد هيكل[٦]، وأحمد عبد المعطى حجازي[٧]، ومحمد العبد

---

(١) انظر. محمد عبد المطلب،النص المشكل ص١٢٠، د. كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر ص ٢٠٢

(٢) عبارة قالها: ابن الأعرابي في حق شعر أبي تمام، انظر: المرزباني، الموشح، ص٤٦٥، وابن الأعرابي: (ت ٢٣١ هـ) هو أبو عبد الله محمد بن زياد، كان مولي لبني هاشم، وكان من أكابر علماء اللغة، وربيبًا للمفضل الضبي، وأخذ عنه الكسائي، وثعلب، انظر: بغية الوعاة ١/ ١٠٥.

(٣) د. علي عشري زايد: مجلة إبداع ع٣ مارس ١٩٩٦م.

(٤) انظر، د، عبد القادر القط، مجلة ابداع ع٣ مارس ١٩٩٦م.

(٥) انظر، د. كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر، ص ٢٠٢ وما بعدها، وكذلك مجلة إبداع ع٣ ١٩٩٦م.

(٦) انظر، جهاد فاضل، أسئلة النقد، ص ١٩.

(٧) انظر، صحيفة أخبار الأدب، ١٩٩٩/١/٢٤م.

الذي أطلق عليه "النثر الشعري"[(١)]. وكذلك كان موقف نازك الملائكة[(٢)]. وإحسان عباس[(٣)].

أمّا الاتجاه الثاني: فيتعامل مع هذا اللون الأدبي على أنه واقع قائم، وهو بذلك يستحق المناقشة والتأمل والتحليل. وأن هذه النصوص أصبحت راية الشباب الثائر على الأعراف... الأمر الذي يدعونا بشدّة كي نكف عن توصيفها السلبي، ونعدل عن التشكيك في مفارقة تسميتها، لنحاول رؤيتها في ذاتها وقراءة شيء من تجلياتها الناطقة[(٤)]. ويتسق مع هذا الموقف إدوار الخراط غير أنه ينكر أن تُسمى "قصيدة النثر"، مقترحًا مسمى آخر وهو "قصيدة الحركة والسكون" أو قصيدة "الإيقاع الجديد"[(٥)]. وهو أيضًا ما ذهب إليه بعض النقاد الذين أيدوا التجريب والتفرُّد في الفن الشعري، غير أنهم أنكروا هذا المسمى[(٦)]. فقد اقترح أحمد كمال زكي لهذا اللون اسم "الشعر الحر"[(٧)]. كما اقترح آخر مصطلح "عصيدة النثر" إشارة إلى أن عصد -لغويًا- تعني الالتفاف والالتواء[(٨)] وان هذا اللون متداخل الخيوط متشابك الأطراف، غير مباشر يعتمد على الالتفاف والالتواء[(٩)].

---

(١) انظر، د. محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، ص ١٧٧، ١٧٨.
(٢) انظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢١٣ وما بعدها.
(٣) انظر، جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص ١٧٢.
(٤) انظر، د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٤٣٣ وما بعدها.
(٥) أدوار الخراط، شعر الحداثة في مصر، ص ٥٢.
(٦) انظر، د. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، ص ٨٢.
(٧) انظر، د. أحمد كمال زكي، صحيفة أخبار الأدب، ١٠/٨/١٩٩٧م.
(٨) عصد: اللّيُّ، ويقال عصد البعير عنقه: لواه، وعصد السهم التوى ولم يقصد الهدف، وعصد الرجل المرأة، نكحها، اعصدني: أعرني، وعصدته على الأمر: إذا أكرهته عليه، انظر، لسان العرب (عصد).
(٩) انظر د. أحمد درويش، صحيفة الأهرام ٩/٨/١٩٩٦.

وقد أطلق عليه -أيضًا- "النثر المركَّز"[١]. كما أطلق عليه "الشعر الحر" وقد ثارت نازك الملائكة على تلك التسمية، واعتبرت أن هذا المصطلح تختص به حركتها[٢]. كما أطلق عليه البعض "الشعر المنسرح"[٣] لأنه لا يحدّه حد ولا يربطه رابط.

وإذا كان مصطلح "قصيدة النثر" أكثر المصطلحات رواجًا بين النقاد والشعراء ومتذوقي الأدب بصفة عامّة، خاصة عندما روَّجت له مجلة "شعر" اللبنانية عام ١٩٦٠م، وذلك بعد مناقشة كتاب سوزان برنار "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا". فإن هذا المصطلح غير متفق عليه بين النقاد والشعراء. وقد كثرت المصطلحات التي أطلقت على هذا النوع الأدبي تمامًا كما كثرت المصطلحات التي أطلقت على شعر التفعيلة من قبل[٤].

٢. مفهوم الشعر وعلاقته بالنثر:

لكي نحسم قضية صحة المصطلح، علينا حسم مفهوم الشعر ذاته. فإذا كانت النثرية، تعني – تحديدًا – غياب الوزن. فهل يفقد بذلك هذا النوع شعريته؟ فإذا كانت الإجابة بنعم، فهذا يعني أن الشعر لا ينعقد إلاّ بالوزن، وإذا عددنا هذه الإجابة غير صحيحة، فلابد أن يكون لدينا تعريف واضح للشعر، يفرق بين الشعر وغيره من الإبداعات اللغوية الأخرى.

في البدء لابد من الإشارة إلى أن كلا من الشعر والنثر الفني يمثل تشكيلا لغويًا جماليًا، هذا إلى جانب كونه نشاطًا إنسانيًا يعكس حركة واقع اجتماعي وتاريخي محدَّد[٥].

---

(١) انظر. جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص ٢٢١، وكذلك أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، ص ٨٩
(٢) انظر. نازك الملائكة، مرجع سابق. ص ٢١٧
(٣) انظر. ميخائيل نعيمة. الغربال الجديد. ص ٦٢
(٤) قد أطلق على شعر التفعيلة العديد من الأسماء منها "الشعر الحر" و"الشعر المهموس" و"الشعر الحديث" و"شعر التفعيلة" انظر. الشعر العربي الحديث. س. موريه. ص ٢٧٧ وما بعدها
(٥) انظر. د. عبد المنعم تليمة. مقدمة في نظرية الأدب. ص ١٢٨.

وهذا يعني أن هناك جانبين محدّدين لماهية الأدب ووظيفته، الأوّل: إنه لغة من حيث الماهية، والثاني: إنه يتعامل مع الواقع من حيث الوظيفة.

ويلاحظ أن الكلمة - في العمل الأدبي - لا تأخذ معناها إلاّ من خلال علاقات التقابل التي تربطها بالكلمات الأخرى. وعلى هذا فاللغة نظام صوتي رمزي، يمتلك علاقات داخلية خاصّة، تمثل في مجموعها مستوى الدال الذي يرمز بدوره إلى المدلول أو الأفكار الخارجية التي يطمح الإنسان إلى التعامل معها بواسطة اللغة.

كما أن واحدًا من استعمالات اللغة أن تكون أداة توصيل، حيث يستطيع بناء لغوي واحد أن يطرح وسيلتين مختلفتين للتوصيل، هما الشعر، والنثر، وهاتان الوسيلتان يمكنهما أن تتقابلا، الأمر الذي جعل حازمًا القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) يقرِّر أن صناعة الشعر تستعمل يسيرًا من الأقوال الخطابية، وأن الخطابة تستعمل يسيرًا من الأقوال الشعرية لتعضد المحاكاة في هذا بالإقناع[(١)]، وهو - أيضًا - ما قرَّره أبو حيان التوحيدي (ت ٤٠٠ هـ) حيث قال: "... ففي النثر ظِلّ من النظم، ولولا ذلك ما خفّ، ولا حلا، ولا طاب، ولا تحلّى، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميَّزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره"[(٢)].

ونفترض أن هناك عنصرين يحكمان عملية التقسيم للأبنية اللغوية ذات الهدف الجمالي، من شعر، ونثر، هما اللغة والإيقاع.

---

(١) انظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق، محمد الحبيب بن خوجة ص ٩٣ وما بعدها

(٢) أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق السندوبي، ص ٢٤٥

العنصر الأول اللغة:

يفترض أن تكون اللغة إحدى النقاط الفاصلة بين النوعين، الشعر والنثر وذلك من خلال علاقتهما باللغة ذاتها، هل هي علاقة استخدام وظيفية أو علاقة استخدام جمالية؟ من هنا جاء قول بعض النقاد " إن علاقة النثر بالشعر تشبه – تمامًا صلة المشي بالرقص فالمشي له غاية محدَّدة تتحكَّم في إيقاع الخطو، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهي بتمام الغاية منه، أمّا الرقص فعلى العكس من ذلك، فعلى الرغم من استخدامه لنفس أجزاء الجسم وأعضائه التي تستخدم في المشي، فله نظام حركات هي غاية في ذاتها "[1]

وعلى هذا فإن وظيفة اللغة في الشعر وظيفة جمالية في المقام الأول، على حين أنها في النثر تهدف إلى غاية محدَّدة، ولذا فإن الشعر يخدم اللغة، أما النثر فيستخدم اللغة أو بمعنى آخر، الشعر يتعامل مع اللغة تعاملا جماليًا بهدف متعة المتلقي، والنثر يتعامل معها لغاية وظيفية بهدف توصيل المعنى المراد[2]. ولهذا يقال إن لغة الشعر لغة مراوغة فالشاعر: " يقول شيئًا، ويعني شيئًا آخر "[3]، وتتميَّز لغة النثر بالمباشرة، ومخاطبة العقل، وهي في الشعر لغة العاطفة والوجدان[4].

وهذا يعني أنّ النص الشعري قادر على بث مستويات متداخلة تمكنها من طرح قيم معنوية، وشعورية خاصّة، لا ينتهي أثرها الدلالي بانتهاء عملية التوصيل كالأداء النثري.

وعلى هذا فيمكن القول: إن تشكيل اللغة وآليات التعبير اللغوي الخاصّة هي التي تمنحنا الشعرية، من حيث كونها تمثل أحد العناصر الجوهرية في هذا الصدد فضلا عن تفريقها بين الشعر والنثر.

---

(١) المقولة لبول فاليري: نقلا عن، النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، ص ٣٧٩
(٢) انظر، د. صلاح السروي، أزمة الشعر في مصر، ص٦٤
(٣) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، ص ١٧
(٤) انظر، د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٣٧٧

العنصر الثاني الإيقاع:

يمثل الإيقاع الجانب الآخر من جوانب التفريق بين الشعر والنثر، فقد عرَّف القدماء الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"(١). وعلى هذا فقد دخل الوزن في تعريف الشعر

والاعتماد في التفريق بين الشعر والنثر، على الوزن والقافية فقط إنما هو تفريق شكلي(٢) دليل ذلك أن العرب حينما استمعوا إلى القرآن الكريم، بنظمه المحكم ادَّعوا أنه شعر، وهمّ ليسوا من السذاجة التي تدفعهم إلى تبني هذه الفكرة في مواجهة الخطاب القرآني، مع ملاحظة أنه نص مضاد لقائلي هذا القول، والشعر أظهر من أن يشتبه عليهم حتى يحتاج إلى أن ينفي عنه(٣).

وليس هناك تفسير يمكن قبوله في هذا السياق، إلاّ أنهم قد أدركوا أنه من الممكن أن يحتمل الأداء النثري بعض الخواص الشعرية دون الحاجة إلى الوزن والقافية(٤).

كما يلاحظ أن البعض قد ذهب إلى عدم ربط الوزن والقافية بالشاعرية، فالشاعر هو من " شعر يشعر فهو شاعر، والمصدر الشعر، ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، فكل من كان خارجًا عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن كان يأتي بكلام موزون مقفى"(٥).

وعلى هذا، فإن نظام الوزن يمثل بنية زخرفية، تتبع النهج الإنشادي الشفاهي الذي تلاءم مع الشعر في فترة من الفترات، وآية ذلك أن قراءة الشعر عادة لا تقف عند التقطيع العروضي الذي يحكم البيت الشعري، إنما يلتفت النظر إلى التراكيب اللغوية، والدلالات

---

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، ص ١٥.
(٢) انظر، د. محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص ٣٨٠.
(٣) انظر، الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، ٢/ ص ١١٤.
(٤) انظر، د. محمد عبد المطلب، النص المشكل، ص ٩٤.
(٥) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفني شرف، ص ١٣٠.

المعنوية، والأدوات البنائية، التي تجعل القارئ يطرب أو ينفعل. ومن هنا يبدو أن الوزن والقافية كأنهما لون من التزيين الصوتي القادر على إحداث تأثير جمالي خاص(١).

وقد أورد لنا جون كوين مقارنة دي سوسير بين "اللغة" و"لعبة الشطرنج" حيث شبه "المقال الموزون" بوحدات الشطرنج المزركشة بطريقة فنية، بحيث يمكن الإعجاب بها في ذاتها، ولكن هذه الزركشة لا علاقة لها على الإطلاق بقيمتها في اللعب(٢).

ومن هنا لنا أن نسأل عن "معيار الشعر" الآخر الذي يمكن أن يقوم إلى جانب البناء اللغوي الخاص، فتكون الإجابة "الإيقاع" بصفة عامّة، وليس هو مجرَّد الوزن والقافية، بل هو لغة ثانية لا تدركها الأذن –وحدها– بل تدركها الحواس كلها، ولهذه اللغة "لغة الإيقاع" علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية، فهي تستحضرها وتبثها(٣)، و"موسيقى الكلمة وليدة صلات عدّة: أنها تنشأ من علاقتها أوّلا بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من الكلمات، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه... وتنشأ تلك الموسيقى – أيضًا – عمّا للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء"(٤).

وعلى هذا فالإيقاع المطلوب في النص هو النظام الذي يتولى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما "صوتي أو شكلي" أو جو ما "فكري أو روحي"، و"حسي أو معنوي" وهو كذلك صيغة لعلاقات "التناغم، والتعارض، والتوازي، والتداخل، والتآلف". وعلى هذا فهو نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية، تتضافر كلها لتكوين إيقاعية النص(٥).

---

(١) انظر، د. صلاح السروي، أزمة الشعر في مصر، ص ٧٠.
(٢) انظر، جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ص ٥١.
(٣) انظر، خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص ١١١.
(٤) يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص ١٩٦.
(٥) انظر، د. صلاح السروي، مرجع سابق، ص ٧٤.

ويتضح مما سبق، أنه يمكن للقصيدة أن تكون نثرية، غير مقيَّدة بوزن أو قافية، ما دامت قد استطاعت أن تخلق لغة شعرية فنية على قدر من الجدة والجزالة والجرأة في التشكيل، وذلك إلى جانب تحقيق الإيقاع لهذا النص، وهما الشرطان اللذان يجب توافرهما في الإبداع الأدبي سواء أكان شعرًا أم نثرًا.

وإذا كان لهذا اللون الأدبي سمات شعرية فلماذا لم نسمه "الشعر المنثور"، كما سماه رواد هذا اللون في أدبنا العربي الحديث؟!

فهو شعر من ناحية اللغة والصورة والإيقاع الداخلي، وهو نثر لأنه غير خاضع للوزن الخليلي على الرغم من كون هذا الوزن بنية زخرفية كما أوضحنا.

أليس من الأفضل أن تبقي الأسماء المحددة سلفًا كما هي بدلا من زعزعتها؟!

٣. السمات العامة للشعر المنثور:

السمة الواضحة في هذا النوع الأدبي هي: أن اللغة اليومية المستعملة[١] تشكل عنصرًا مهما في بناء النص، ويجري توظيفها لتحقيق هدف يسعى المبدع إليه، ويصبح هذا الاستعمال مقصودًا بذاته ولذاته. ومن خلال هذه النزعة اللغوية، التي تمثل ملمحًا فارقًا بين الشعر المنثور، والقصيدة الشعرية الأخرى، تنطلق كل السمات الجمالية التي تميِّزها، مع ملاحظة أنها تعتمد على الجمع بين المتناقضات، أي أنها تعتمد على فكرة التضاد[٢].

ويمكننا أن نحدِّد أبرز هذه السمات في النقاط الآتية:

١. استعمال اللغة اليومية الساعية إلى تحقيق المفارقة.

٢. الاقتصاد الشديد في اللغة.

---

(١) المقصود باللغة اليومية هنا هو بساطة اللفظ، فربما تستعمل اللغة العامية بنية مكوّنة للنص الأدبي

(٢) انظر، د. صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، ص ٤٣٨.

٣. الميل إلى اختراق "التابو"[١] وذلك من خلال:

أ. الاحتفاء بالحاجات البيولوجية للجسد.

ب. النزعة المتمرّدة الساعية إلى تحقيق الصدمة الأخلاقية والعقائدية.

٤. التمحور حول الذات، التي لا تحفل بشيء حتى ذاتها.

٥. الإيقاع المفاجئ، من خلال استعمال اللغة استعمالا خاصًا، لا يلتزم بمعيارية القواعد اللغوية ولا دلالاتها المتعارف عليها[٢].

ولكي يستحق الشعر المنثور أن يوصف بهذا الاسم، لابد له من الشروط الجمالية التالية:

أولا: أن يكون وحدة عضوية مستقلة، بحيث يقدّم عالمًا مكتملا يتمثّل في تنسيق جمالي متميّز، يختلف عن الأشكال النثرية الأخرى.

ثانيًا: أن تكون وظيفته الأساسية شعرية، وهذا يتطلب أن تكون بنيته اعتباطية بمعنى أنه يعتمد على فكرة اللازمنية بحيث لا يتطور نحو هدف، ولا يعرض سلسلة أفعال أو أفكار منتظمة مهما استخدم من وسائل.

ثالثا: أن يتميّز بالتركيز والتكثيف، ويتلافى الاستطراد والتفصيلات التفسيرية، فالاقتصاد أهم خواصه ومنبع شعريته[٣].

وهكذا يرى الحداثيون أننا أمام بنية شعرية حقيقية، توافرت لها طاقة لغوية وإيقاعية على قدر من الغنى والخصوصية، وعلى قدر من الجدة والطرافة، وكذلك على قدر

---

(١) هو مصطلح يطلق على المحرمات التي ينبغي تجنب ذكرها لكونها مما يُشمأز من ذكره أو يُخجل من التلفظ به. واختراق المحرمات (التابو) في الأدب المعاصر هو جوهر الحداثة التي تستهدف تحطيم كل الثوابت الفنية والشكلية والمعنوية وكل موروث مهما كانت قداسته وأصالته في شخصية الفرد. ومعروف أن أدونيس هو كبير الدعاة الى هذه الحداثة. انظر: د. يحيى جبر، مقال" التابو واللغة دراسة في علم اللغة الاجتماعي"، مجلة الثقافة العربية، ع١/١٩٨٣م ـ ليبيا.

(٢) انظر، د. صلاح السروي، مرجع سابق، ص ٨١، ٨٢.

(٣) انظر، د.صلاح فضل، مرجع سابق، ص ٤٣٩، وكذلك سوزان برنار، قصيدة النثر، ص ١٨ -١٩، ص ٢٤١ وكذلك د. عزت جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص ٤٣٨.

من التصادم والتفاعل الجمالي. غير أن دعوى (الشعرية الحقيقية) هي مسألة نسبية جدًا وموضع جدال حاد في الأوساط النقدية. وإن كثيرًا من النصوص الضعيفة فنيًا والعابثة فكريًا. مما تعرضه كثير من الصحف والمجلات والدواوين. هو شهادة صادقة على مستوى تلك (الشعرية) ومؤشر على مستقبلها في حياتنا الأدبية. وهو ما أكده غير واحد من النقاد المبدعين[(١)].

٤- الشعر المنثور في مصر "نظرة تاريخية":

حاول كثير من النقاد أن يؤصّلوا للشعر المنثور، فأرجع بعضهم جذوره إلى سنوات طويلة، تصل إلى ثلاثمائة عام[(٢)] وبالغ البعض الآخر فأرجعه إلى كتابات المتصوفة أمثال الحلاج (ت ٣٠٩ هـ)، والنفري (ت ٣٥٤ هـ)، بل بالغ الآخرون فجعلوا القرآن الكريم مؤثرًا لتأسيس هذا اللون الأدبي[(٣)].

وفي الثلاثينيات، والأربعينيات من القرن الماضي، وفي مرحلة من مراحل تطور الوعي في مصر، خرج علينا الشعر المنثور بأشكال متنوّعة، ومتفاوتة، غير أن جانبًا منه كان يكتب بلغة أجنبية، كما شهدت هذه الفترة انتشارًا للوعي التحرري على مستويات عدّة، كما شهدت -الفترة نفسها- الدعوة إلى ضرورة تجريد الشعر من العروض[(٤)].

ففي الثلاثينيات وبالتحديد عام ١٩٣٤، كتب "حسين عفيف"[(٥)] نصوصًا أدبية، وكانت كتابته -كما أعلن- تُسمى "الشعر المنثور" الذي تخلي فيه عن إيقاع الخليل

---

(١) انظر، د. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، ص ١٢٩، وكذلك أنسي الحاج، مجلة الناقد، ع٤٤، سنة ١٩٩٢م.

(٢) انظر، سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص ٢٦، وكذلك د.عزت جاد، نظرية المصطلح النقدي، ص ٤٣٥.

(٣) انظر، عبد الحافظ بخيت متولي، مجلة الثقافة العربية، ع١ يناير ٢٠٠٠ف.

(٤) انظر، نبيل فرج، مجلة الشعر القاهرية، ع ٦٥/ ١٩٩٢م.

(٥) أصدر حسين عفيف عددًا من المجموعات الشعرية النثرية، منها "مفاجأة ١٩٣٤م" الزنبقة ١٩٣٨م البلبل ١٩٣٩ م وغيرها، انظر د. كمال نشأت مرجع سابق ص ٢٠٣.

باستخدام التفعيلة، وقد جنح في كثير منها إلى القافية، ولكن بدت هذه الكتابات سطحية، فلم يطرح الرجل إشكالية ما أو وعيًا جديدًا.

وفي أوائل الأربعينيات، كتب "محمد منير رمزي" الشعر المنثور بالعربية والإنجليزية مستلهمًا فيه التراثين: الإنجليزي، والفرنسي الرومانسيين، وكان الرجل ممن لم يعلنوا عن نصوصهم إلاّ في محيط الأصدقاء فقط[1].

وفي عام ١٩٤٧م، أصدر "لويس عوض" ديوانه " بلوتولاند". وعلى الرغم من الانفعالية الشديدة التي سيطرت على مضامينه، فإنه طرح مشروعًا للتجديد وتحرير الشعر من قوالبه القديمة، كما طرح نماذج تطبيقية لمشروعه الجديد. وقد كان له دور كبير في الساحة الثقافية التي خرجت في عباءة قصيدة التفعيلة في الخمسينيات. وفي تلك الفترة – أيضًا- كتب "بدر الديب" كتابه "حرف الحاء" وقد كتب في مقدمته: "هذا كلام كتب في عام ١٩٤٨م، كتبه شاب في الثانية والعشرين من عمره، الشاب مصري عربي أفريقي تحيطه فواجع حضارة القرن، دون أن تكون له حماية إلاّ من إنسانيته المجردة، ومن قدرته الفردية على معاودة تجربة الخلق الكوني ليفهم ويعرف، وقد أحس الشاب حينذاك أنه يرفض التاريخ المكتوب الذي يُصنع آنذاك، وأدرك أن قوالب التعبير تعمية، وأن المعرفة غير مفضية إلى الحقيقة... وفي تلك اللحظة ثمة فكر طموح ومغاير ينبني على ساحة الخفاء، لذلك لم يستمر"[2].

هذا إضافة إلى كتابات عديدة تهدف إلى التحرر من القوالب القديمة، النظرية والتطبيقية، لكل من جورج حنين، وكامل زهيري، وعبد الحميد الحديدي، وأنور كامل، وفؤاد كامل.

(١) انظر: حميده عبد الله، مجلة الأربعانيون، ع٤/٣، ١٩٩٢م.
(٢) نقلا عن مجلة الأربعانيون، ع ٤/٣، ص ٣٧، ١٩٩٢م.

وعلى هذا، يمكن القول، إن الشعر المنثور، بدأ أوّلا في كتابات حسين عفيف عام ١٩٣٤م، في نماذج نثرية رومانسية ساذجة، ثم كانت الحلقة الثانية على يد كل من محمد منير رمزي، وبدر الديب وبعض السرياليين، وذلك في مطلع الأربعينيات. وتعدّ هذه النماذج أكثر نضجًا، وأعمق رؤية، وإن كُتب بعضها باللغات الأجنبية. ثم جاءت الحلقة الثالثة وذلك في مشروع لويس عوض الذي طرح برنامجًا للتجديد الشعري، وحاول تطبيق هذا المشروع في ديوانه المذكور الصادر عام ١٩٤٧ م.

وهكذا ظلّت الساحة الثقافية المصرية، تقدّم نماذج نثرية، تتسم بالنضج حينا وبالسذاجة أحيانًا أخرى، حتى جاء جيل السبعينيات الذي طرح نموذجًا مغايرًا على كافة المستويات، هو الشعر المنثور، مع ملاحظة أن تلك النصوص -في الإنتاج الإبداعي السبعيني- كانت ممزوجة ومجاورة للشعر التفعيلي. فقد استخدم هؤلاء الشعراء البناء النثري داخل النسيج الشعري المعقد، وهو ما جعل هذا الجيل متميزًا بإيقاعه ورؤيته عن الأجيال الأخرى، وهذا ما يقودنا إلى دراسة واحد من أهم شعراء الحداثة في مصر خلال هذه الفترة وهو "رفعت سلام".

******

يعدّ "رفعت سلام" واحدًا من أبرز شعراء الحداثة في مصر، لذلك، واكبت شعره بعض الكتابات النقدية، ولكنها كتابات تتسم في مجملها بالجزئية، بمعنى أنها تمثل إضاءة حول ديوان أو قراءة نقدية حول ديوان من دواوينه[١]. الأمر الذي يجعل هذه

(١) من هذه الدراسات:
- دراسة لإدوار الخراط حول ديوان إشراقات، وقد ضمنها كتابه شعر الحداثة في مصر دراسات وتأويلات.
- بعض الدراسات للدكتور: محمد عبد المطلب حول عدد من دواوين الشاعر وقد جمعها في كتاب "هكذا تكلم النص".
- دراسة لفاطمة قنديل حول " التناص في شعر السبعينيات" احتل شاعرنا جزءًا منها.

الدراسة حول مجمل شعره هي الأولى، وهي تمثل فاتحة لدراسات عديدة وإسهامات نقدية حول شعر هذا الرجل.

وتعدّ تجربة شاعرنا، تجربة فريدة من نوعها، فقد نوَّع الرجل في إبداعه بين القصيدة الموزونة، والشعر المنثور، مع ملاحظة أن القصيدة الموزونة التي أبدعها تغاير في شكلها وإيقاعها القصائد الموزونة الأخرى والمتعارف عليها من قبل، وهو ما سنتناوله على النحو التالي:

١. الوزن:

إذا كان الوزن العروضي من الأسس المهمة في إيجاد الموسيقي الواضحة للنص، فإن شاعرنا قد احتفي بالوزن في بعض شعره، فجاءت بعض أشعاره على تفاعيل الخليل ولكن على نسق يغاير النسق الخليلي، بمعنى أنه مزج تفاعيل البحور بعضها ببعض. وهذا التداخل التفعيلي أو المزج لا يأتي على نسق واحد، فربما تأتي تفعيلتان لبحرين مختلفين متجاورتين أو تطغى إحداهما على الأخرى، مثال ذلك، قوله:

لم تكن قاتلتي،	(فاعلن، فاعلُ، فا)
ولا كنت القتيل	(علن، فعْلن، فعولْ)
كان البحر يغزونا،	(فعْلن، فاعلن، فعْلن)
فيقسمنا إلى نصفين:	(فعول، فعول، فعْلن، فاع)
نصف في اتجاه الوقت،	(لن، فعْلن، فعولن، فاع)
والآخر يسكنه الرحيل[1].	(لن، فاعلُ، فاعلُ، فاعلان)

يلاحظ على المقطع سيطرة تفعيلة المتدارك (فاعلن) وقد زاحمتها تفعيلة المتقارب (فعولن) في بعض الأسطر، ومن ذلك أيضًا قوله:

(١) إشراقات رفعت سلام، ص ٨ .

وردة سوداء وعظمتان (فاعلن، فعْلن، فاعلن، فعول)

كل عظمة: برهان (فاعلن، فعولن، فعْلْ)

كل برهان: ضحكة آفلة (فاعلن، فعْلن، فاعلن، فاعل، فع)

وامتحان[1] (لن، فعولْ)

أو قوله:

١. كل دربٍ حربٌ

كل حربٍ شمس آفلة

٢. كل شمسٍ درسٌ

كل درسٍ صحوة ذاهله

٣. كل صحوةٍ صبوةٌ

كل صبوةٍ هاوية قاتله

٤. في قاعها سوف تلقاني:

وردة

أو

قنبله[1]

فنحن في المقطع السابق، أمام أربعة أسطر، حيث تنتهي بـ " آفلة/ ذاهلة/ قاتلة/ قنبلة " والشاعر مع حرصه على وجود القافية، حافظ على التفاعيل العروضية، مازجًا بين " المتدارك، والمتقارب " فجاء السطران الأول والثاني على النحو التالي:

---

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ١٨.
(٢) إلى النهار الماضي، ص ٢٣.

(فاعلن، فعْلن، فعلن، فعولن، فعْلن، فاعلن)

وجاء السطر الثالث على النحو التالي:

(فاعلن، فعولن، فعولن، فعول، فعْلن، فعِلن، فاعلن)

أما السطر الرابع والأخير، فكانت تفاعيله كالتالي:

(فعْلن، فعولن، فعولن، فعْلن، فعولن، فاعلن)

وعلى الرغم من أن المزج بين التفاعيل، موجود في بعض نصوص الشاعر، فإنه لم يكتف بالمزج بين تفعيلتين تنتميان إلى بحرين مختلفين فقط، إنما مزج بين أكثر من بحرين، وذلك ليس على امتداد النص، بل خلال مساحة إبداعية صغيرة، من ذلك مثلا، قوله:

أنا القاتل، القتيل.....

وليس البحرُ غير غريمَي الرَّوَّاغ،

وشوش لي.......

فأطلقَ شهوةَ النسيان في جسدي

فراغتْ من يدي.....

لتحطَّ – عاريةً –...

على قوس انتصاف البحر،

عارية بلا أبدِ:

وأنا – عموديًّا، على قوس انتصاف الوقت –

منتصبٌ:

شهيدًا،

شاهدًا.

قاتلا،

وقتيل[1].

فالشاعر بدأ مقطعه السابق بـ "فعولن" الدالة على المتقارب، ثم انتقل مباشرة إلى "مفاعلان"، ومنها إلى "مفاعلتن" الدالة على بحر الوافر، وظل يسبح في هذا البحر حتى السطر التاسع، ومعه انتقلت التفعيلة إلى "متفاعلن" ليدخل في بحر الكامل، ويظل معه إلى قبل النهاية ليتحول إلى "فاعلن" و"فعِلان" وهما تنتميان إلى المتدارك.

والشاعر، حينما يغيُّر التفعيلة، وينتقل منها إلى غيرها إنما يهدف إلى زحزحة الإيقاع لدى المتلقي، وكسر نمطية الإيقاع الرتيب، وهكذا حاول الشاعر أن يخلق لنصه إيقاعًا متميزًا، فلجأ لعدّة أشياء منها:

أولًا: أن هذه المقطوعات الموزونة جاءت داخل النصوص، ولم تنفرد بذاتها.

ثانيًا: أن أكثر هذه المقطوعات الممزوجة أو المتداخلة، تكون تفعيلة المتدارك (فاعلن) طرفًا رئيسًا فيها[2].

ثالثًا: استخدم الشاعر الزحافات والعلل المجازة عروضيًا، واستخدم أيضًا بعض التفاعيل المستحدثة، كاستعماله "فاعلُ" في حشو البيت بدلا من فاعلن.

رابعًا: البحور المستخدمة في هذا المزج، هي البحور (الصافية/ البسيطة) فلم يستعمل الشاعر البحور المركبة غير مرتين وهو ما يقودنا إلى الملاحظة التالية.

---

(١) إشراقات، ص ١١.
(٢) انظر على سبيل المثال، ديوان إشراقات، ص ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٥......

خامسًا: الشاعر لم يستخدم الشكل العمودي إلاّ ثلاث مرات فقط. كانت الأولى على بحر الطويل. ثمانية أبيات. بدأها بقوله:

قتيل بوادي الحب من غير قاتل
ولا ميِّتٌ يعزَى نُهاكِ ولا زمَل
فتلك التي هام الفؤاد بحبِّها
مُهفهفة شقراءُ دُرِّيَّةُ القُبلْ
ألا لا ألا إلاّ لآلاء لابثٍ
ولا لا ألا إلا لآلاء من رحل
فكم كم وكم كم ثم كم كم وكم كم
قطعت الفيافي والمهامه لم أصلْ
وعن عن وعن عن ثم عن عن
وعنها أسائل كل من سار وارتحلْ

أما الثانية. فكانت من مخلع البسيط. وهي -أيضًا- ثمانية أبيات وفي نفس القصيدة. يقول في مطلعها:

ربعان بالوادِ بين حالا
واهد ودمت منهما العُرُوشُ
وأورقَ العطلهيجُ فيها
وطَهْطَهلٌ وطهطليشُ
......................(1)

(1) إشراقات، ص ٨٦، ٨٩.

ويلاحظ أن المقطعين من قصيدة واحدة، ففي المقطع الأول استدعى الشاعر شخصية "امرئ القيس" من خلال قصيدته التي مطلعها:

"لمن طلل بين الجُدية والجبل"(1).

وهي قصيدة تحمل كمًّا هائلا من التجريد اللغوي المفرَّغ من الدلالة، كقوله مثلا:

فكم كم وكم كم ثم كم كم وكم كم   قطعت الفيافي والمهامه لم أمل

وكاف وكفكاف وكفي بكفها   وكاف كفوف الودق من كفها انهمل

فيتابعه رفعت سلاّم في تلك المغامرة اللغوية، التي تمثل منطق الرفض العابث الذي يمتد إلى اللغة، وذلك من خلال المقطع الأول. أما المقطع الثاني (مخلع البسيط) فيكاد أن يكون كتلة صماء لا توحي أو تدل ولا تحرّك عاطفة أو تهزُّ وجدانًا، وهو بذلك يثبت أن الشعر لا ينعقد بالوزن فقط، فالوزن في المقطعين موجود، وهما وزنان لهما مكانة قديمة وعريقة في شعرنا القديم، إلاّ أنهما مفرَّغان من الشعرية التي من خلالها يتفاعل المتلقي مع النص الأدبي والخطاب الإبداعي.

كما أن المقطعين يدلاّن على أن ما يأتي به شاعرنا -من تمرُّد لغوي- ليس جديدًا، فقد جاء به من قبل أقدم شعراء العربية وأشهرهم، وهو امرؤ القيس.

أما المرة الثالثة -التي ورد فيها الشعر العمودي-، فقد جاءت على وزن "الرجز" الذي أصابه (استحداث في تفاعيله) يقول فيها:

يا طفلنا الغريب في مهده الصغير

الوعد يرتسم في وجهك الغرير

---

(1) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص ٤٦٨، وقد وردت القصيدة بروايتين.
الأولى مطلعها: لمن طلل بين الجدية والجبل   محل قديم العهد طالت به الطُّول.
الثانية مطلعها: لمن طلل بين الجدية والجبل   مكان عظيم الشأن طالت به الطِّيل.

نم في حمى الكرى نم في مدى النعاس

يا طفلنا الغريب في موته الأخير(١)

يلاحظ، تكرار البيت الأول مع العكس في الدلالة بين قوله "مهده الصغير/ موته الأخير". وقد لجأ الشاعر إلى هذا الشكل العمودي، في المقطع السابق؛ لأنه في مقام الغناء، فهو يردّد أغنية من أغاني الأطفال، فكان لزامًا عليه أن يصوغ أغنيته على الشكل العمودي، حتى تتلاءم مع الغناء.

سادسًا: يعدّ شاعرنا ذا تجربة إيقاعية جديدة، إذ أنه لم يكن تحت عباءة الشعر التقليدي (العمودي/ التفعيلي) في استخدامه للتفاعيل، إنما صاغ تجربته الإبداعية في قالب جديد لم نعهده من قبل.

٢. القافية:

لاشك أن القافية تلعب دورًا كبيرًا في إحداث إيقاع صوتي للنص الأدبي يؤثر بشكل أو بآخر على المتلقي.

وفي شعرنا الحديث، حيث خفّ دور الإبداع الشفاهي، إذ سيطر النص المقروء على النص المسموع، أصبح دور القافية خافتًا بعض الشيء، الأمر الذي جعل الشاعر، قد يلجأ إلى القافية حينًا، وقد يهملها أحيانًا أخرى، وذلك حسب مقتضى الدفقة الشعورية أو الحالة النفسية للمبدع لحظة ولادة الإنتاج الأدبي.

والمتأمل في شعر "رفعت سلاّم" يلحظ أنه على الرغم من اهتمامه بالموسيقى الداخلية للنص، فإن القافية في شعره تظهر على فترات متباعدة. وظهور القافية في شعره يرتبط ارتباطًا وثيقًا بطريقة الطباعة، إذ إن النص الواحد يأخذ أحجامًا كتابية مختلفة، فقد يأخذ

---

(١) وردة الفوضى الجميلة، ص ٥٤.

النص حجمين في الكتابة، وقد يأخذ ثلاثة أحجام، مع ملاحظة سيطرة نوع واحد على الأنواع الأخرى.

وهذا النوع المسيطر يخلو من أي لون من ألوان القافية، لكن اللون الآخر من كتابة النص، يبدو فيه الاهتمام بالقافية، كما يبدو فيه أيضًا التجانس المعنوي، وكأننا في النص الواحد، إزاء نصين مندمجين بعضهما ببعض: الأول منهما -الأكبر مساحة- يخلو من القافية، والآخر -موَّزع في ثنايا النص الأول- يبدو فيه الاهتمام بالقافية، مثال ذلك قصيدة "فاطمة" يقول فيها:

لا تعرف النوم، ولا يعرفها السهر

تمشى الفصول في أقدامـها

ويـورق الحجـر

مرج زعفرانٍ في امـرأة

وامرأة من الصحو الجميل المنهمر

أنسل منها إليها، بيننا خيط دم وياسمين لا يعرفه الزمن ولا عوامل التعرية، أنا الولد الصغير لا أبلغ حافَّتها، جناحاي بلا ريشٍ يُرفرفان إليها.....[(١)]

يلاحظ أن المقطع السابق، ورد على شكلين، الأول منهما ورد بخطٍّ طباعي أكبر من الآخر، كما أظهر الشاعر قافيته من خلاله، وذلك في كلمات "السهر/ الحجر/ المنهمر". أما الجزء الآخر، فلم يوجد فيْه أثر للقافية، مع أن المقطع الشعري كاملا ينتمي إلى المزج بين تفعيلتي "فاعلن، فعولن" بأشكالهما المختلفة.

---

(١) إلى النهار الماضي، ص ١٩.

والشاعر في المقطع بدا متمردًا على القوالب الثابتة القديمة، فلجأ إلى شكل فني جديد، فالتزم بالقافية في جزء صغير، ولم يلتزم بها في الجزء الباقي منه، ومن ذلك أيضًا قوله:

"فامرحي وتراقصي في الضوء، غدنا أمر بلا خمر، أربط الحبل في وتدٍ، أغرس الوتد في انتصاف السرير أبدا، لتقضمي عُشب الذكريات، حشائش انتظاري إلى المساء، واشتهاء قفزتي الخاطفة، قضمةً قضمة، لا تُغني ولا تُشبع، دوري في المدار، أنا مركز الدائرة الأبديَّة .

لحظة صاعقة

لا موت،

لا حياة

أيتها المُهرة المارقة،

أنت آني،

وانفراجتي إلى الأبد

ساحتي المستباحة،

وقتي الزَّبد.

كلما أمسكته

فر فارعًا

إلى الجهات الفارقة

ورماني في البدد

واحد،

وحيد

طلل آدمي من الغُبار القروي

وصرخة عالقة

فلماذا، كلما شددت الحبل تبتعدين، أمتطيكِ إلى وهم، أم أمتطي الزمن الخئون، قطرة قطرة إلى رمل خياليّ، لا مفر، سنلتقي في الليل.....[(١)].

يلاحظ في المقطع السابق، أنه جاء على شكلين – أيضًا – أما الشكل الأول، فيخلو من القافية، ويتميز بإيقاعه الخفي، ولذا جاء بطريقة كتابية مخالفة، فهي – أصغر حجمًا من الشكل الآخر الذي تميَّز إلى جانب الكتابة بوجود القافية الواضحة في كلمات "صاعقة/ مارقة/ فارقة/ عالقة " وتتخللّ هذه القوافي، قوافٍ داخلية متمثّلة في " الزَّبد البدد " ثم يعود الشاعر إلى الشكل الأول الذي يخلو من القافية، مغيّرًا نمط الكتابة إلى حجم أصغر، وكأنه يمثّل الظل للنص الأساسي أو أننا أمام نص مكوَّن من "متن" وهو جزء صغير مقفى "وهامش" وهو جزء كبير يفتقد القافية.

والنص، حينما يبتعد عن القافية، فإنه بلا شك يضعف إلى حد ما من الناحية الإيقاعية، وهذا قد يسبب مللا لدى المتلقي؛ ولذا لجأ الشاعر إلى تنوُّع الشكل الفني، ومن ثم وجود أثر للقافية ولكن على فترات متباعدة، يجعل المتلقي في حالة تتبّع دائم للنص.

وقد وُجدت هذه الظاهرة من القوافي في معظم دواوين الشاعر[(٢)]، وهذا يؤكد مدى اهتمام الشاعر، وحرصه على تحقيق الإيقاع المتميِّز لنصه الأدبي، وهو ما جعله صاحب تجربة متفرِّدة بين أبناء جيله.

---

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ٢٠.

(٢) انظر، على سبيل المثال، كل القصائد في ديوان (إلى النهار الماضي)، وكذلك كل القصائد في ديوان (إشراقات رفعت سلام)، وكذلك كل القصائد في ديوان (كأنها نهاية الأرض) وبعض القصائد في ديوان (هكذا قلت للهاوية).

وعلى الرغم من وجود الإيقاع في النماذج الشعرية السابقة، فإننا نجد أثرًا للعيبين النثرية الصارخة -وإن تحقق الإيقاع- والصور الغريبة ذات المعاني الغامضة -أحيانًا- التي لا يخرج منها القارئ بشيء!!

٣. الجناس:

تعدّ بنية الجناس من البنى التي أولع الحداثيون باستعمالها واستخدامها في بناء إنتاجهم الأدبي، وذلك لما فيها من أثر صوتي ملحوظ يهيمن على المتلقي ويلفت الانتباه إلى الإيقاع الصوتي الناتج عنه، ولا يحسن تجانس اللفظين إلاّ إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعًا حميدًا(١).

وقد أكثر رفعت سلاّم من استعمال هذا اللون البلاغي، في معظم شعره، فقد ورد هذا اللون البديعي في ديوان "هكذا قلت للهاوية" نحو (٨٧) مرة(٢)، وهو عدد كبير إذا قيس إلى دواوين شعرية أخرى.

وربما يكثر الشاعر من توظيف تلك البنية تعويضًا لإيقاع القافية التي لم يلتزمها في شعره، فعقد الموازنة بين الجناس والقافية التي تأتي أحيانًا، لتحقيق الناحية الإيقاعية التي تمثل جزءًا مهمًا في بناء النص الأدبي، ومن ذلك قوله:

تمدُّ صوتها في لحظة القيلولة
وتشعله شهابًا شاهقًا،
وشهقةً شهباءَ،
واشتهاء(٣).

---

(١) انظر، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٦.
(٢) انظر، د. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، ص ١٧٢.
(٣) انظر، إنها تومئ لي، ص ٢٤.

يلاحظ أن الشاعر حرص على تكثيف المناطق الإيقاعية في المقطع السابق من طريق استخدام الجناس بين مفردات تتقارب في النطق، وتتقارب في التركيب الصوتي وتتخالف في المعنى الدلالي، إضافة إلى تكرار حرف "الشين" نحو ست مرات متتالية، وما أبرزه هذا الحرف من وجود خشونة صوتية، يتداخل بعضها مع بعض لتبرز حدَّة الاشتعال والتوهج من ناحية، والاشتهاء من ناحية أخرى. وكذلك من أمثلة الجناس -الكثيرة قوله:

"أغافل الحُراس وأخترق الثغرات السِّرية (صنعتُها من أجل الأعداء وأجلي) تستقبلني البراري النائمة بالشخير أقول جئتكم بالبشير الذين، تقول اعقل الدَّابة وتوكَّل أقول هي سيدتي، وتاجي يتسَّر على عاري وعُرْبي تقول هو الغاية والبرهان فاخلع الآن نفسك وتقدَّم باليسرى تجد ريحا وريحانا وحلبةً مُباحة للانتهاك انتهك..."(١).

في المقطع الحواري السابق، وظَّف الشاعر الجناس، فولد إيقاعًا موسيقيًا، وذلك من خلال "الشخير/ البشير/ حيث يربط بينهما الألف واللام والشين والياء والراء"، "سيدتي تاجي يتسَّر" حيث يربط بينهما حرف "التاء والسين والياء"، وكذلك "على عاري وعُريي" حيث يجمع بينهما حرف (العين)، ثم تتوَّج الظاهرة الإيقاعية من خلال اللفظين الأخيرين "عاري – عريي" اللذين يجمع بينهما التجانس اللفظي من خلال ثلاثة حروف "العين الراء/ الياء". معنى هذا أن الخطاب الشعري يحاول توظيف بنية الجناس بنية أساسية في بناء النص تسهم في خلق إيقاع يناسب الحالة النفسية لدى الشاعر، ويهيئ المتلقي لتقبُّل النص الإبداعي دون ملل، ويمكننا -أيضًا- ملاحظة بنية الجناس من خلال قوله:

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٥٣. لو تخفف الشاعر من النثرية المسرفة في النص لكان اليق باللغة الشاعرية.

لا..............

ليس الأمر كما يبدو

فلماذا أُبصرُ ما يتوتّر في الأُفق القادم

والأوفق أن نتحرّى في البدء

حدود الألفاظ المشتبهة والمشتبكة(١)

الشاعر في المقطع السابق، يستنكر تصرفه وفعله، من رؤيته التشاؤمية والانهزامية فالأفضل أن يتحرّى الأشياء أولا، ويتوخى الدقة في الألفاظ التي تحمل على عاتقها التفسير والمدلول الصحيح. وهذا المقطع، كما يبدو واضحًا، خال من القافية، ومن الألوان البلاغية التي تعطى نفحة إيقاعية ولذا لجأ الشاعر للجناس الذي وضّح الحوار الداخلي للنفس الذات، بين النفي والإثبات، وذلك من خلال بنيتين، الأولى خفية (الأفق/الأوفق) والثانية واضحة جلية في (المشتبهة/ والمشتبكة) وبين الخفاء والتجلي تتم رسم الصياغة التي تنتج التشابه والاختلاف أو النفي والإثبات. ولذا فقد ورد الجناس ليس كحلية وزينة إيقاعية إنما أسهم في بناء النص دلاليًا، فضلا عن كونه مكوّنًا من مكونات الإيقاع الذي يحاول الشاعر تحقيقه من خلال عدّة وسائل غير تقليدية.

والمتتبع لشعر "رفعت سلاّم" يلاحظ اعتماده على تلك البنية البديعية وخاصّة في ديوانه الأخير(٢)، الذي قلما نجد صفحة تخلو منه، وكثيرًا ما نلحظه أكثر من مرة في الصفحة الواحدة.

---

(١) وردة الفوضى الجميلة، ص ٤٥.
(٢) كأنها نهاية الأرض.

٤. التكرار:

اعتنى شعراء الحداثة بالجانب البديعي، وأولوه اهتمامًا كبيرًا، ولكن بدرجات متفاوتة بين أقسام علم البديع، ومن تلك الأقسام التي اهتم بها الشعراء ما يسمى بـ "التكرار" الذي يقوم بالدرجة الأولى على الناحية الإيقاعية التي تتسع وتضيق حينا، وتعلو وتهبط أحيانًا أخرى.

والرسالة الشعرية تتحرَّك بين المبدع والمتلقي، وهذه الحركة قوامها الغنائية التي تستمد جذورها من مبدعها، ثم تصل بالمتلقي إلى حالة الشاعر النفسية والذهنية التي كان عليها عندما أبدع نصَّه، ولا يمكن تحقّق ذلك إلاّ بغلبة اللغة الشعرية التي يمثل التكرار بأنواعه المختلفة أعلى درجاتها.

ويلاحظ أن الاعتداد بتكرار الإيقاع أصل في الحقيقة الشعرية، وإذا كان الشعر يتميَّز بهذه الخاصية الإيقاعية، فإن النثر الفني – أيضًا – يتداخل معه في طلب هذه الخاصية ومن ثم رصد البلاغيون في النثر ألوان التكرار الإيقاعي، وحرصوا على الكشف عنه وتقصي خواصه وعناصره، ذلك أن الأصوات كانت مثار اهتمامهم ليس في الكشف عن قيمتها المستقلة، إنما بالنظر إلى العلاقات المتداخلة التي ينشأ منها تجاور ألفاظ معينة يحدث من تكرارها إيقاع مميَّز لا يمكن تجاهله، لأنه يحيل النثر إلى مادّة شعرية، ويكثّف من شاعرية الشعر ذاته، إذ إن الشعر والنثر خاضعان لعملية التراكم الصوتي وما تحدثه من نقل الشعور من المبدع للمتلقي.

ويمكننا دراسة التكرار من عدة جوانب هي:

أولًا: تكرار الحرف.

ثانيًا: تكرار الكلمة.

ثالثًا: تكرار التركيب.

رابعًا: أنماط أخرى من التكرار.

أولًا: تكرار الحرف:

لاشك أن للحرف أهمية كبيرة في إنتاج الدلالة، فهو البنية الأولى للمادة اللغوية، وله أيضًا أهمية في إنتاج الإيقاع، ولكن ذلك وفق شروط معينة يحكمها النمط التكراري الخاص بالمبدع.

ويمكن دراسة تكرار الحرف من خلال عدة جوانب أهمها:

١- تكرار حرف معين في المقطع "التداعي الصوتي".

٢- تكرار الحرف في الكلمة الواحدة "البناء الصوتي للمفردة".

٣- ألوان أخرى من تكرار الحرف.

١- تكرار حرف واحد في المقطع:

وهو من الظواهر الإيقاعية التي استفاضت في شعر الحداثة بشكل كبير، ذلك أن تكرار الحرف الواحد خلال مساحة ضيقة يعطي المقطع كثافة إيقاعية عالية، يتقصَّدها المبدع، حتى يلفت إليها نظر المتلقي، ومن ثم تصل رسالته الإبداعية والشعرية، وقد استعمل "رفعت سلاّم" هذه الظاهرة في معظم دواوينه الشعرية، ومن ذلك قوله:

"فلا يأخذني النعاس والنسيان السهل على سلم المساء أسيرًا كسيرًا كسوسنة بلا سينين أو سلحفاة بلا رأس. سبيلي سالك لا مستحيل، واستدارة ساعتي تسعى فتسلب السؤال بلا سؤال، ثم تسعى تستدير وتستدير، فأستغيث بساحراتي. ليس يسمعن استغاثاتي، فأسحب سيفي المكسور، أصرخ في السياق سُدىً. مسعاي سدى، فيسرقني النعاس والنسيان......"(١).

(١) إشراقات، ص ٤٣.

يلاحظ في هذا المقطع، أن الشاعر، اهتم بشكل كبير بحرف "السين" المعروف بهمسه وصفيره، فلم يغادره إلاّ بعد أن تكرر نحو (٤٦) مرة، وذلك خلال سبعة أسطر فقط، فالشاعر في المقطع يصوّر نفسه الوحيدة أمام تحديات الزمن الذي يسعى ويسلب حتى السؤال من الشفاه، فإذا بالنفس تستغيث من صروفه ببعض الغيبيات، ولكن لا جدوى أمام جبروت الزمن. ولذا كانت المواجهة بينه وبين زمنه، وليكن التحدي.. وهكذا أراد الشاعر أن يلفت انتباه المتلقي ليشاهد تحدي الذات للزمن، فلجأ لوسيلة التداعي الصوتيّ التي أدت ما أراده الشاعر منها[(١)]. ومن ذلك –أيضًا– قوله:

"لا شأن لي. فافرنقعوا عنّي قليلا، كي أصوغ شريعتي. ليس من هذا العالم شعبي وشيعتي، وشعرة معاوية في يدي منذ ألف عامٍ أشدُّها وأرخيها لكنني – في نومي قطعتها"[(٢)].

يلاحظ أن تكرار حرف "الشين" في المقطع نحو (٦) مرات، أدى إلى وجود كثافة موسيقية، عملت على تخفيف حالة التوتر لدى المتلقي، وكسرت حاجز الرتابة لديه، إضافة إلى كونها تلفت انتباهه إلى قصد المبدع ورسالته.

ويلاحظ أن هذه السياقات الصوتية، تضيق فتشمل لفظين فقط، كما في قوله:

"شاة ترعى مع الذئب الحنون، يروي لها سيرته السرية فاتحة للمفاتحة الشبقية"[(٣)].

ثم تتسع دائرة التداعي الصوتي، فتشمل ثلاث مفردات، كما في قوله:

"تنفجر الصحوة صارخة صاخبة دون شظايا أو برهان"[(٤)].

---

(١) لو تخفف الشاعر من التزامه (السين) قليلا لكان أليق وأوقع في نفس المتلقي، إذ إن كثرتها تصيب المتلقي بالملل والضجر.
(٢) إلى النهار الماضي، ص ١٢٠.
(٣) كأنها نهاية الأرض، ص ٧٣.
(٤) المصدر السابق، ص ٧٥.

يلاحظ تكرار "ص" الذي ساعد على تجسيد حالة الصحوة لدى المتلقي. ثم تتسع تلك الدائرة لتضم أربعة ألفاظ كما في قوله:

"رفيف أليف، ورفرفة وارفة"(١). لاحظ حروف "الفاء".

ثم تتسع الدائرة لتضم خمسة ألفاظ كما في قوله:

"لا تذكر – الآن... على شطيه أعشاب الشهوات أشجارًا شاهقة"(٢).

لاحظ تكرار حرف "الشين". وتتسع لتضم ستة ألفاظ كما في قوله:

"ولا لي طلل طائل أطويه في طيات طاعتي الوطيئة"(٣). لاحظ "الطاء" وتأخذ هذه الدائرة في الاتساع رويدًا رويدًا، حتى تصل مفرداتها إلى نحو "٤٧" مفردة مثل قوله: "تسوق السَّراطين إلى سردابك السِّري ساعة الخُسر...."(٤).

ويلاحظ أن الحرف الواحد، قد يكرر أكثر من مرة في الديوان الواحد مثال ذلك حرف "السين" تكررت في مقاطع مختلفة من ديوان "إشراقات" في صفحة (٤٣) نحو(٤٦) مرة، وفي صفحة (٦٦) نحو (٩) مرات، وفي صفحة (٧٤) نحو (٧) مرات وكذلك كان حرف "الصاد" الذي تكرر في الصفحات (٦٧- ٧١) سبع مرات للأولى، وثماني مرات للمرة الثانية.

وهكذا حاول الشاعر أن يكثف إيقاعه داخل مقطع بعينه، يمثل مركز الثقل في نصه من حيث الرسالة والمضمون، ولا شك في أن هذه الظاهرة قديمة في شعرنا العربي، فهي ليست جديدة أو وافدة إلينا من الخارج، إنما هي مستحدثة من أدبنا العربي، ولها جذور عريقة، فقد وردت في شعر الأعشى (ت٧ هـ) وذلك في قوله:

---

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٥٥.
(٢) إلى النهار الماضي، ص ١٢٩.
(٣) هكذا قلت للهاوية، ص ٤٠.
(٤) كأنها نهاية الأرض، ص ١٨

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني   شاوٍ مشِل شلول شلشل شول[١]

ومن ذلك قول المتنبي:

فقلقلت بالهم الذي قلقل الحشا   قلاقل عيسٍ كلُّهن قلاقل[٢]

أو قول الشاعر الآخر:

يا ظاعنًا عنا ظعنت بعصمة   ورجعت معتمدًا بعز صاعد

عرج على ربع العلاء مُعرسًا   بمعان عز المعتزي للعابد

العالم الأعلى العميد لعصره   ....[٣]

كما وردت هذه الظاهرة في مقامات الحريري ورسائله (ت٥١٦ هـ) وأخص "الرسالة السينية" "والرسالة الشينية".[٤] كما شاع هذا اللون من التداعي الصوتي، والولع بالحرف أو الصوت لدى بعض الشعراء والأدباء، ولاسيما شعراء عصر المماليك فأبدعوا شعرًا – معظمه نظم متكلف – ونثرًا يحفل بهذا اللون الإيقاعي.

---

(١) ديوان الأعشى، تحقيق رودلف جاير مثل ص ٤٥؛ شلول: خفيف، شلشل: الخفيف القليل، وأريد بها المبالغة ويروي شاومشل مشول شلشل شمل وروى أبو عبيدة: شول وقال الأصمعي شول.

(٢) انظر: شرح ديوان المتنبي، وضع عبد الرحمن البرقوقي ٣/ ٢٩٣، قلاقل الأولى: جمع قلقل، وهى الناقة الخفيفة السريعة، قلاقل الثانية: جمع قلقلة، وهي الحركة، والمعنى: حركت - بسبب الهم الذي حرك نفسي – ابلا خفافا في السير، يعني سافرت ولم أعرج بالمقام الذي فيه الضيم .

(٣) انظر، د. عز الدين السيد، التكرير بين المثير والتأثير - ص ٥٢.

(٤) الرسالة السينية: قد التزم في كل كلمة منها السين، نثرًا، ونظمًا، وقد كتبها على لسان بعض أصدقائه يعاتب صديقا له... مطلعها:

باسم السميع القدوس استفتح، وبإسعاده استنجح

ومن شعرها:

وسيف السلاطين مستأثر   بأنس السماع وحسو الكؤوس

وختمها بقوله: وحسبنا السلام، لرسول الاسلام

- الرسالة الشينية: التزم فيها بحرف الشين، وقد كتبها إلى طلحة بن أحمد بن طلحة النعماني الشاعر – لما قصده بالبصرة – يمدحه ويشكره، ومطلعها:

بإرشاد المنشئ أنشئ، شغفي بالشيخ: شمس الشعراء، ومن شعرها:

فأشعاره مشهورة ومشاعره   وعشرته مشكورة وعشائره =

= انظر: مقامات ورسائل الحريري ٢/٧١.

ومن ذلك قول الشاعر:

نزّه لسانك عن نفاق منافق * وانصح فإن الدين نصح نصيح**

وقول الآخر:

وتجنّبْ المن المنّكد للندي *** وأعن بنيلك من أعانك وامنن[1]

يلاحظ، تكرار عدة حروف معينة في الشواهد السابقة (ش، ع، ق، ح، ن). وهذه دلالة على أن هذا اللون الإيقاعي ليس وافدًا إنما هو إعادة لما يحفل به تراثنا من أشكال وخصائص فنية، وفي هذا تواصل بين القديم بإبداعه وبين الجديد بإنتاجه الأدبي.

٢- تكرار الحرف في الكلمة الواحدة "البناء الصوتي للمفردة":

وهذا اللون يمثل بناءً مميزًا للكلمة الواحدة التي تتضافر مع باقي الكلمات لتكوّن جملة ذات إيقاع خاص، تسهم في البناء الإيقاعي للنص، فضلا عن إسهامها في البناء الدلالي له.

ففي الديوان الأول، " وردة الفوضى الجميلة " وظّف الشاعر هذا البناء التركيبي للكلمة، إذ وردت المفردات مكررة الحروف نحو (١٩٢) مفردة، وهي نسبة عالية تجعل الظاهرة حضورًا مؤثرًا في الإيقاع الصوتي للنص، مثل قوله:

الليل ثقيل كالجثة والظلمة

كالأبد الراسخ، لا هسهسة ولا همهمة

غير رفيف البوم، دبيب الأبراص

فحيح الحيَّات، الثيران الليلية -راضية-

(١) نقلا عن مطالعات في الأدب المملوكي والعثماني للدكتور/ بكري شيخ أمين، ص ٢٢٢. ولمزيد من هذه الأبيات، انظر: د. علي الجندي، البلاغة الفنية، ص ٢٠١، وما بعدها.

ترعى كلأ الموت، وتلعق ما يجري في المنحدرات[1]

فالمقطع السابق، يضم خمس مفردات لها رنين صوتي مميَّز عن غيرها هذه المفردات هي (هسهسة/ همهمة/ رفيف/ دبيب/ فحيح). ويلاحظ أن هذا البناء الصوتي لتلك المفردات، وتردد الحرف في المفردة الواحدة أعطى للمقطع إيقاعًا خاصًا، فضلا عن إنتاج الدلالة التي أوحتها تلك الألفاظ - بطبيعة بنائها - عن الليل الطويل حيث الظلام والسكون، ومن ثم الخوف والفزع حيث لا يُسمع إلاّ أصوات خافتة لا تُميز أو هي محاكاة الأصوات. وعلى هذا، فالألفاظ - تلك - لم تدخل المقطع كحلية أو لإحداث إيقاع فقط، إنما أسهمت في استحضار الجو النفسي للشاعر، ونقلته للمتلقي.

ويمكن ملاحظة ذلك -أيضًا- في قوله:

كل صباحٍ فجيعة

وكل نوم فَرَار

صقور تحطُّ الصبح فوق رأسي

تولول ولولة لئيمة

حتى إذا فتَّحت عيني

اختطفتها

وحطَّت فوق شباكي

ترصد الخطوة الأليمة[2]

---

(١) وردة الفوضى الجملية، ص ٥٣.

(٢) هكذا قلت للهاوية، ص ٩.

في المقطع السابق، يصوِّر الشاعر فجيعته مع كل صباح، وأمانيه التي تفرُّ من بين أصابعه، ولا يمكن الإمساك بها، فسرعان ما تُختطف وتحط أمامه لتساوره من بعيد. وقد استخدم الشاعر في تصوير مأساته عدّة أشياء منها، استخدام الألفاظ (تولول/ ولولة) وهما لفظان يوحيان – بطبيعة التركيب الصوتي– إلى لحظة من لحظات الصراخ والعويل وهو ما يكثّف الناحية الدلالية وينقلها إلى المتلقي. ذلك إضافة إلى أنهما مع الجناس في (لئيمة / أليمة) والتكرار في (كل/ فوق/ حط) وتكرار "الصاد" في (صباح/ صقور الصبح/ ترصد).

كل هذه الأشياء تعمل على إبراز الناحية الإيقاعية للمقطع، فيكسر حاجز الرتابة والملل لدى المتلقي.

ويلاحظ أن الألفاظ التي بها تكرار تأتي على مستويين:

أ. مستوى التماثل المتصل، وذلك مثل كلمات (مدجَّج/ يرمَّم/ مفضض/ قطط/ بدد/ عدد/ حجج...).

ب. مستوى التماثل المنفصل ويشمل المضعَّف الرباعي الذي يتماثل فيه الأول، والثالث ويتماثل أيضًا الثاني والرابع، مثل كلمات (صلصل/ بربر/ زحزح/ رفرف/ هدهد/ وسوس). ويشمل كذلك كلمات تتماثل فيها الأصوات بطريقة أخرى مثل (أبابيل/ دجاج/ ذليل/ قرقعة/ نميمة/ اللصوص/ حشائش/ قيلولة/ قديد........).

وقد أكثر الشاعر من استخدام تلك الكلمات بنوعيها (المتصل، والمنفصل)، حتى وصل عدد تلك الكلمات في ديوان "هكذا قلت للهاوية" نحو (٢١٣) كلمة وهو عدد كبير بالنسبة لهذا الاستخدام. أما ديوانه الأخير " كأنها نهاية الأرض" فقد وصلت لأكثر من (١٠٠) كلمة، وهذا يؤكد حرص الشاعر على اختيار مفردات معينة، تسهم في بناء النص

إيقاعيًا - بتركيبها الصوتي - ودلاليًا - بمضمونها الدلالي - فيحقق لنصّه الشعرية المطلوبة.

٣. ألوان أخرى من تكرار الحرف:

من الألوان المتعددة لتكرار الحرف الواحد، ما يبدو من خلال تكراره في كلمتين متجاورتين، فيكون ذلك الحرف بمثابة الرابط بينهما، وهو ما يحقّق إيقاعًا خاصًا لتلك الجملة، ومن ذلك قوله:

خطى ساخت

وأشجار الكوابيس سامقة، وريفة

لها مطر منهمر على ليلة قروية تنأى إلى الوراء[١]

يلاحظ في المقطع السابق، أن كثيرًا من الكلمات المتجاورة، يوجد بينهما رابط صوتي يجمعهما، "الخاء" في (خطى/ ساخت)، "السين" في (الكوابيس/ سامقة)، "التاء" في (سامقة/ وريفة)، "الميم، والراء" في (مطر/ منهمر)، "اللام" في (على/ ليلة).... الخ.

ويمكننا أيضًا ملاحظة ذلك التكرار، من خلال قوله:

طبقات من صدأ الأصوات

ركام وجوه جاحظة

أشلاء تطفو فوق الماء

رنين الأجراس السوداء

وطفل يُخفي أحلامًا فادحة..[٢]

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٣٦.
(٢) إشراقات، ص ٣٧.

يمكن ملاحظة الربط الصوتي بين كلمات (صدأ/ الأصوات) و(وجوه/ جاحظة) و(تطفو/ فوق) و(رنين الأجراس) و(الأجراس السوداء) و(الطفل/ يخفي) و(أحلامًا/ فادحة).

وقد أكثر شاعرنا من تلك الظاهرة الإيقاعية حتى بلغت في ديوانه "وردة الفوضى" نحو (٤٠٢) مرة[١] وهو ما يؤكد أهمية تلك الظاهرة في إنتاج الإيقاعية في هذا الديوان.

ثانيًا: تكرار الكلمة:

من المعروف أن المبدع، يحاول جاهدًا أن يحقّق لنصه درجة من درجات الإجادة، لذا يحاول تكثيف الدلالة بأقل لفظ، ولكن قد يفرض النص نفسه على المبدع، فيحتاج إلى تكرار كلمات معينة بهدف تثبيت المعنى الدلالي أولًا، وتحقيق الغنائية وهما حجر الزاوية في العملية الشعرية.

وشاعرنا، يلجأ – أحيانًا – لتكرار كلمة، على أن تكراره ليس من النوع المبتذل، إنما جاء لغاية، وهدف دلالي، ومن ذلك – مثلا – قوله:

... رنين الدقات يؤوب

يلوب ولا فلمّن

أجراس الليل تدقُّ لمن

أجراس الليل تدق

لمن

أجراس

الليل

(١) انظر، د. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، ص ٢٤٣.

تدق. تدق

دق

دق

دق

دق (١)

لاشك أن تكرار الـ (دق) في المقطع أكثر من ثماني مرات، أسهمت بشكل كبير في نقل الصورة، ومن ثم الحالة النفسية من المبدع إلى المتلقي، كما أسهمت من ناحية أخرى ببنائها الصوتي – في استحضار إيقاع يتلاءم مع طبيعة الموقف الدلالي، ومن ثم فقد أسهم التكرار – هنا – في البناء الدلالي والإيقاعي.

ويمكننا إيضاح ذلك التكرار من خلال قوله:

وتر يراوح في انتظار اللمسة الأولى

يتراخى كل شيء

كل شيء يتراخى

يتراخى

يتراخى

كل شيء

يتراخى (٢)

(١) وردة الفوضى الجميلة، ص ٥٨،٣٦

(٢) المصدر السابق، ص ٣٦.

يجسّد الشاعر التراخي المسيطر على الواقع. وذلك من خلال تكراره نحو خمس مرات في المقطع. وتكرار الكلمة في الأسطر السابقة أوحت لنا بالطبيعة المتراخية التي لا تنبئ عن همة أو نشاط، ومن ثم فقد نقلت الرسالة الشعرية إلى المتلقي فأصابته بالتراخي المقصود ليشارك الواقع والمبدع فيه. ومن ناحية أخرى فقد شاركت الكلمة المكررة - ببنائها الصوتي - في استحضار حالة التراخي والنوم.

وعلى هذا يمكن القول إن بنية التكرار - تكرار الكلمة - تسهم في بناء النص الشعري دلاليًا وإيقاعيًا، الأمر الذي جعل الشاعر يهتم بتلك البنية اهتمامًا خاصًا حتى إنه أوردها نحو (١٢٦) مرة في ثلاثة دواوين فقط(١).

وقد يأخذ تكرار الكلمة منحى آخر، وذلك حينما لا تتكرر الكلمة بصورتها إنما تتكرر بمشتق لغوي آخر، ويوجد هذا اللون في كثير من نصوص الشاعر ومن ذلك قوله:

يمرق سرب الأسئلة السائلة. كزيت منسيٍّ في ركن

مهجور، صوب النسيان

كل سؤال بهتان(٢)

يلاحظ تكرار الأصل اللغوي (سأل) من خلال الكلمات (الأسئلة/ السائلة/ سؤال) كما يلاحظ تكرار الأصل (نسي) من خلال (منسي/ النسيان). ويمكن ملاحظة هذا اللون من التكرار من خلال الجمل الآتية، وهي من ديوان واحد فقط.

- خليج مختلج يمتصُّني

ونقفز القفزة الهاذية

---

(١) وردت بنية التكرار في ديوان وردة الفوضى الجميلة نحو ٤٦ مرة.
وديوان انها تومئ لي نحو ٢٧ مرة.
وديوان هكذا قلت للهاوية ٥٣ مرة
(٢) كأنها نهاية الأرض، ص ٧٥

- فاتحةً للمفاتحة الشبقية

شاهق عميق ينفذ من ثقب الزمن بلا سوء أو سواءٍ مفردًا منفردًا

- أغني غنوة عتيقة

- في السعير المرير المر

- قتيلي وقاتلي

- لست مقبرة أنا المرأة القُبَّرة(١)

لاشك أن هذا النوع من تكرار المشتق على هذا النحو المتقارب يساعد على خلق لون إيقاعي للنص الشعري يعطى المتعة الفنية التي هي إحدى غايات العمل الأدبي عامّة والشعري خاصّة.

من ألوان التكرار التي أولع بها الشاعر، تكرار الضمائر، وخاصّة ضمائر الذات (أنا/ نحن....)، ومعنى هذا أن الذات تمثل نقطة البدء، ومحور العملية الشعرية والإبداعية، ومن ثم فإن المنتج الإبداعي يأتي على صورتها أو انعكاسًا لها لأنها صاحبة السيادة الإنتاجية فيه، فهي التي تحرك الدوائر الدلالية، وقد تنفرد بمهمتها أحيانًا أخرى، فمن يقرأ – مثلا- ديوان "هكذا قلت للهاوية" يلاحظ تكرار (أنا) صاحبة السيادة الذاتية في الإبداع الشعري لدى الشاعر، وذلك في مثل قوله:

- أنا قادم

أنا سيِّد الهباء

- أنا هوّة أنا طلقة عابرة

- أنا الوليمة الدائمة

(١) كأنها نهاية الأرض، صفحات: ٩، ١٩، ٣٦، ٧٣، ٩١، ١٠٧.

- أنا دخان احتمال
- أنا القاتل البريء

أنا الخائف الجريء

- أنا الفاتن الدّنيء .

أنا وردة النحاس

أنا الأبدية الفانية

- أنا النبي الرجيم

أنا الأبق الكليم

أنا البهلوان اللئيم

- أنا البهلوان الأليم
- أنا سيد الغاشية(١)

ويمكن ملاحظة أن الذات في السطور السابقة تشابكت في دوائر دلالية مألوفة حينًا وغير مألوفة أحيانًا أخرى، فهي بشرية أحيانًا (قاتلة/ وبريئة/ خائفة/ وجريئة/ فاتنة/ ودنيئة)، وهي أيضًا في دائرة النبوة أحيانًا أخرى، وربما تتداخل معها الشيطانية (النبي الرجيم) وقد تصل إلى منطقة الملائكية (سيد الغاشية) إذن الذات هنا تمثل الذات البشرية جمعاء بما فيها من تناقض وتعقيد، وقدرات متباعدة ومتباينة أحيانًا.

ويلاحظ أن تكرار الضمير (أنا) في السطور السابقة أسهم في بناء النص من الناحية الدلالية، فضلا عن تحقيق التوازي بين الدوائر الدلالية المختلفة، وهو ما يسهم في خلق

---

(١) انظر، صفحات (٩، ١٩، ٢٢، ٣٥، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١).

إيقاع يفاجئ المتلقي بالجديد غير المتوقَّع، ويجعله في حالة ترقب دائم، وهو أيضًا ما فعله في ديوانه الأخير "كأنها نهاية الأرض" حيث يقول:

- أنا المرأة الغريقة
- أنا المرأة الآفلة
- أنا الفريسة الماكرة
- أنا المرأة الشائكة
- أنا البربري الرحيم
- أنا مركز الدائرة الأبدية
- أنا البربري الفقير
- أنا الرمية الضائعة
- أنا الندم النحيل
- أنا المرأة الساجية
- أنا المرأة الآزفة[(١)]

ويمضي الشاعر في الصفحات المتبقية من ديوانه مكررًا وملّحًا على استعمال الضمير (أنا)[(٢)] الذي يمثل مركز الثّقل الدلالي والإيقاعي، فضلا عن الاستخدام الطباعي المميَّز لهذه الأسطر عن غيرها.

وتمثل ضمائر الذات نسبًا عالية في ترددها في شعر "رفعت سلاَم"، وهو ما يؤكد هيمنة الذات على الدوائر الدلالية، فضلا عن إسهامها في البناء الإيقاعي للنص، فقد

---

(١) انظر، صفحات (١٠، ١٢، ١٣، ١٥، ١٧، ٢٠، ٢٤، ٢٧، ٢٨، ٣٧، ٤٣).

(٢) ورد هذا التكرار بنفس التركيب في ديوان إلى النهار الماضي، انظر – مثلا – صفحات ٨٦، ٨٨، ١٢٧، ١٢٨، ١٣٤، ١٤٥، ١٤٨، وانظر كذلك " إنها تومئ لي " ص ٤٩ وغيرها. وعلى الشاعر ألا يبالغ في هذا التكرار حتى لا يؤدي إلى الملل والنفور، فضلا عن طابع التقريريه في تكديس هذه الجمل الخبرية المقتضبة.

ترددت هذه الضمائر في ديوان (إنها تومئ لي) نحو ٥٣٢ مرة وهي نسبة مرتفعة جدًا عن استخدام الضمائر الأخرى.

من صيغ التكرار التي اهتم الشاعر بها، تكرار الصيغ الصرفية داخل المقطع الواحد ولا يخفى أن هذا التكرار يخلق إيقاعًا موسيقيًا مميّزًا وذلك مثل قوله:

"جسد شاسع وشهوة قصيرة أُطلقها كل صحوةٍ في الرحم المباحِ ضد الوقتِ والموت والخواء والعناء، والعويل والهديل، والنهار والشّجار، والكلام والأحلام، والثياب والكلاب والنفاق والطلاق وشارة المُلك اللّجام، ولعبتي معها الزمن".(١)

يلاحظ اتفاق المفردات المتجاورة في الوزن الصرفي، مع التزام الفاصلة بينهما، وهذا يعطي نغمًا موسيقيًا للنص، على أن اتفاق الصيغ الصرفية أو تكرارها، لا يتوقّف عند اللفظين فقط – وهو أكثر الأنواع – إنما يمتد تكرار الصيغة إلى ثلاث مفردات مثل قوله:

أنا العابر الأثيم

أفرُّ في الثغرة الأولى إلى المصير الكظيم(٢)

وقد تتسع دائرة التكرار إلى أربع مفردات، مثل قوله:

مرأة •

من هديل بَليل

جسد

من الصهيل الضليل(٣)

---

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ٢١.
(٢) إلى النهار الماضي، ص ١٠١.
(٣) المصدر السابق، ص ٤١.

وتتسع دائرة الصيغ الصرفية، لتضم خمس مفردات مثل قوله:

لك اختزنت أنوثتي حتى صراخ الجوع والشبق الأليم

لك الصهيل والهديل والأنين والحنين(١).

وقد تتسع هذه الدائرة التكرارية، لتضم سبع مفردات، وفعة واحدة مثل قوله:

أنا المدهوم المكلوم المحتوم المختوم الموشوم المحروم المحكوم بالإرجاء إلى القصيدة الماضية(٢)

لا شك في أنه كلما اتسعت الدائرة التكرارية للصيغ الصرفية المكررة، كلما أصاب النص الشعري بالرتابة والملل، ولذا ينبغي استعمال هذا اللون من التكرار في حدود ضيقة.

وهكذا، حاول الشاعر من خلال تكرار الصيغ الصرفية المتجاورة أن يحقِّق لنصِّه الإيقاع المطلوب للشعرية، الأمر الذي جعله يركِّز على هذا النوع من التكرار، فقد وردت صيغة "فعيل" مكررةً داخل الجمل الشعرية في ديوان "هكذا..." نحو (١٩) مرة، وصيغة "فاعل" نحو (١٨) مرة، وكذلك كانت صيغة "فَعْلة" أما "فَعَال" فقد وردت نحو (١٤) مرة..... الخ. الأمر الذي يؤكد قصدية الشاعر لإحداث هذا التكرار، مع ملاحظة أن هذه الصيغ تخضع لمبدأ التجاور؛ لأنه ربما يحقِّق الهدف الإيقاعي المنشود من وجهة نظر الشاعر.

ومن تكرار الصيغ – أيضًا– تكرار صيغة الفعل في مقطع واحد بكثافة عالية، فتكون الجمل أشبه بموجات متلاحقة لخلق أحداث متتالية. مثال ذلك قوله:

تنعقد الكلمات دخانًا يتكاثفُ

يصَّاعد حتى يصدمه السقف فيرتد

---

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ٣٩.
(٢) هكذا قلت للهاوية، ص ٦٧.

تصدمه الأرض فيرتد

يتصادم بالجدران

يتحرش بزجاج الشباك الموصود فينحل

يذوب

يتكثف قطراتٍ تجري في المنحدرات إلى البالوعات(١)

في المقطع السابق ورد نحو ثلاثة عشر فعلا من جملة كلمات المقطع البالغ عددها سبعًا وعشرين كلمة، احتل الفعل منها نسبة ما يقرب من ٥٠٪ من المقطع وهي نسبة مرتفعة، فقد طغى على جانب الاسم، وكذلك على جانب الحرف.

فالشاعر يصوّر لنا حصار (الكلمة) فلجأ إلى صيغة الفعل؛ لأنه قادر على خلق إيحاء بالأحداث الكثيرة المتتالية لمتابعة ومحاصرة الكلمة وخنقها، ولاشك أن علو جرسَ الفعل في المقطع أعطى إيقاعًا للمقطع يغاير باقي أجزاء القصيدة.

على أن تكرار هذا النوع لا يقتصر على الفعل فقط، ولذا فإننا نجد مناطق يحتلها مستوى الاسمية فقط، من ذلك قوله:

القطارات، الرحيل، اللوعة، الأبناء للحرب

مناديل الأمهات، الصبية، الفتيات، السواد

الرصيف المقفر الخالي، نشيج، بائع الكولا، مواء القطة الحامل نظرة الدهشة من عين المدينة(٢)

(١) وردة الفوضى الجميلة، ص ٤٧.
(٢) المصدر السابق، ص ٧.

يلاحظ هنا سيطرة الاسمية، وهو ما أبرز ثبات الموقف بما فيه من لوعة وأسى. وقد أعطى ذلك إيقاعًا للنص – على الرغم من جفافه موسيقيًا-. وقد ورد هذا اللون من ألوان التكرار في الكثير من أعمال الشاعر(١).

ثالثًا: تكرار التركيب:

إذا كان الإيقاع في النص ينتج عن وسائل عديدة، كتكرار الحروف، والكلمات، فإنه بلا شك تزداد الإيقاعية حدّة عندما تدخل في مجال التركيب، إذ إن تكرار التركيب يدفع المتلقي إلى المتابعة التماثلية أكثر من المتابعة السطحية للنص لاستنباط المعنى الدلالي. وعلى هذا فإن تكرار التركيب يخدم النص دلاليًا وإيقاعيًا، ومن ذلك قوله:

معهم تسَّاقط صحراوات لم أقطعها، وخمور لم أشربها، وذنوب
لم أرتكبها، ونساء لم أنكحها، وأحلام لم أقربها، وحماقات
لم أقترفها، وشهوات لم أذقها، وقصائد لم أكتبها(٢)

في المقطع السابق، يعتمد الشاعر على تكرار التركيب وتماثله، حيث تضم الجملة الواحدة (الفعل "تسَّاقط" + الفاعل "الذي يأتي جمعًا للمؤنث أو للتكسير"+ أداة نفي وجزم "لم" + فعل مضارع "مبدوء بالهمزة + مفعول به "ضمير") وإذا كان الفعل (تسَّاقط) يمثل مركز الدفقة الدلالية، لكونه الأساس في كل الجمل، فإن كل التراكيب تستعيده مضمرًا محقِّقة بذلك إيقاعًا صوتيًا مميزًا يغاير في طبيعته باقي أجزاء النص.

ويمكننا – أيضًا – ملاحظة تكرار التركيب من خلال قوله:

كل خطوة ذهول

(١) تكرار الفعل، انظر -مثلا – وردة الفوضى الجميلة، ص١١/٢٤/٢٥/٣٢/٣٦، تكرار الاسم، المصدر نفسه، ص ١٤، ٢٥، ٧٤.......
(٢) هكذا قلت للهاوية، ص ١٣.

والصباح مفازة شاسعة تضيق على الجسد

كل عضوٍ بلد

شاهق عميق ينفذ من ثقب الزمن بلا سوءٍ أو سوأةٍ. مفردًا منفردًا

زبدًا أو بددًا

كغيمة من غياب تسوقها ريح مخاتلة إلى المراعي القاحلة

كل قضمة زلزلة

كل زلزلة قافلة[1]

يلاحظ في المقطع السابق، وجود الإيقاع المميَّز. وقد نتج هذا عن عدّة أشياء، كان أهمها تكرار التركيب في الجملة المكوَّنة من (كل + اسم مجرور "مفرد" + اسم "نكرة" "مبتدأ مؤخر") الجملة الاسمية -هنا- بطبيعة تركيبها وبنائها المكوَّن من تنوين الكسر في المفرد الذي يجاور النكرة المرفوعة، في أربع مرات خلال مساحة قصيرة. هذا التكرار يشحذ عزم المتلقي لاستنتاج الدلالة المطلوبة في النص، إضافة إلى استمتاعه بموسيقى وإيقاع يميِّز المقطع عن غيره من المقاطع الأخرى.

وقد ورد تكرار التركيب في كثير من نصوص الشاعر، وهي سمة إيقاعية تميِّزه عن غيره من شعراء جيله[2].

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ٧٣.
(٢) انظر، على سبيل المثال، ديوان إلى النهار الماضي، ص ٢٣، ٣٧، ٤١، ٥٥، ٥٧، ٧٧، ١١٥، ١٢٨...
* ديوان كأنها نهاية الأرض، ص ١٣، ١٥، ١٧، ٢٥، ٣١، ٤١، ٥٦......
* ديوان إشراقات، ص ٢٨، ٣٠، ٣٢، ٥٠، ٥٥، ٦٩.....

رابعًا: أنماط أخرى من التكرار:

لم يكتف الشاعر بألوان التكرار السابقة التي من شأنها خلق إيقاع للنص. إضافة إلى إسهامها في البناء الدلالي . إنما لجأ إلى أنماط تكرارية أخرى من شأنها -أيضًا- خلق جو إيقاعي يتضافر مع الأنماط الأخرى في تهيئة المتلقي والاستمتاع بالنص.

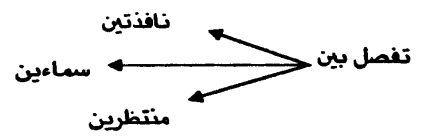
- من هذه الأنماط "الترديد" وهو لون بلاغي قديم، يعمل على نمو النص نموًا تدريجيًا بفضل تكرار بعض المفردات، وذلك مثل قوله:

قطرة من الصمت
تفصل بين نافذتين
على هاوية
وهاوية من اختلاف الوقت
تفصل بين سماءين
على جثة عالية
وجثة من اشتعال الوقت
تفصل بين منتظرين(١)

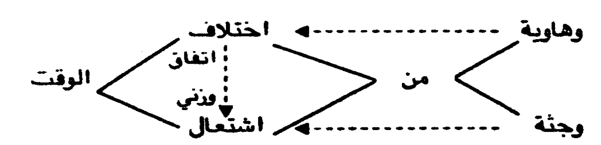
يلاحظ أن المقطع يأخذ بالنمو الدلالي تدريجيًا، حيث يأتي اللفظ الأوّل بمعنى، ثم يتردد مرة أخرى بمعنى مغاير، يجعله ثنائي الإنتاج، وذلك ما نلحظه في كلمات (هاوية/ هاوية- جثة/جثة)، والمقطع برزت إيقاعيته، نتيجة عدّة عوامل منها، تكرار جملة ثابتة مع لفظ واحد على النحو التالي:

---

(١) أنها تومئ لي، ص ٣٨.



وكذلك جملة:



إضافة إلى وجود القافية في (هاوية/ عالية) و(نافذتين/ سماءين) كل هذه الأشياء خلقت أجواء إيقاعية للمقطع، ومن ثم للنص.

ويمكننا – أيضًا – ملاحظة الترديد ودوره الإيقاعي، في قوله:

كل دربٍ حربٌ
كل حربٍ شمس آفله
كل شمسٍ درسٌ
كل درسٍ صحوة ذاهله
كل صحوةٍ صبوةٌ
كل صبوةٍ هاوية قاتله
في قاعها سوف تلقاني:
وردة
أو

قنبله[1]

الشاعر في هذا المقطع بدأ رحلته بالتلقي، وذلك بالانتقال من مكان إلى مكان آخر متدرجًا به حتى وصل إلى قاع الهاوية القاتلة، وذلك في صبوته التي تجعله إما وردة ناضرة تبهج الآخرين، وإما قنبلة تدمرهم.....

يلاحظ أن الإيقاع نتج عن عدة أشياء منها، استعمال الترديد عبر أسطر المقطع في تكرار كلمات (حرب/ شمس/ درس/ صحوة/ صبوة) مع وجود ظلال معنوية ودلالية إضافية خلال عمليات التكرار (شمس، آفلة، صحوة، ذاهلة...) كما نتج الإيقاع أيضًا من وجود القافية في (آفلة/ ذاهلة/ قاتلة/ قنبلة) فضلا عن توازي الجمل بالمقطع، إضافة إلى وجود الوزن[2]. ومن الترديد – أيضًا – قوله:

١. وحينما انكسرت جيوشنا،

٢. لذت بالسلاح

٣. فلما انكسر السلاح،

٤. لذت بالبحر،

٥. ولما أتت جيوشهم من البحر،

٦. اعتصمت بها،

٧. فقتلونا[3].

الشاعر يعتمد في المقطع على تكرار كلمات معينة بطريقة فنية، تنتج بصوتيتها إيقاعًا مميّزًا. ففي السطر الثالث يكرر (الانكسار) من السطر الأول، ويكرر –أيضًا

(١) إلى النهار الماضي، ص ٢٣.
(٢)مر هذا المقطع في الجزء الخاص بالوزن.
(٣) وردة الفوضى الجميلة، ص ٢٤.

(السلاح) من السطر الثاني، وفي السطر الخامس يكرر (البحر) من السطر الرابع و(الجيوش) من الأول... وهكذا يستخدم الترديد لتحقيق إيقاع صوتي إضافة إلى إسهامه في الإنتاج الدلالي للنص[(١)].

- من أنماط التكرار التي لجأ الشاعر إليها لخلق الإيقاع المميَّز لنصه الشعري، ما يسمى بـ "ردّ العجز على الصدر" وهو – أيضًا – لون بلاغي قديم، يعتمد في بنائه على التكرار، ويتضح هذا النمط التكراري من خلال المقطع التالي:

في صباح غامض أجيء بالأرجوحة الفضية،

نامي، برهة من النسرين والصندل نامي

طفلتي الخضراء أنت، وبيننا دم وبيل[(٢)]

ففي السطر الثاني، لجأ الشاعر إلى تكرار كلمة (نامي) مرة في صدر السطر، والأخرى في نهايته، فحقّق انسجامًا صوتيًا في السطر، فضلا عن الإضافة الدلالية في الكلمة المكررة. ومن ذلك –أيضًا – قوله:

- تهادي.. أيتها الآلام.. تهادي
- لا شيءَ، فراغ العالم مبقورٌ،

ينداح، وتنطفئُ النيرانُ ولا شيء[(٣)]

لاشك أن تكرار (تهادي) في السطر الأول بتركيبها الصوتي أعطت إيقاعًا يتلاءم مع المعنى الدلالي للجملة، كما أن عبارة (لا شيء) المكررة في السطرين الثاني والثالث عملت

---

(١) يمكننا ملاحظة الترديد في ديوان "هكذا قلت للهاوية" ص ٧، ٣٤.
ديوان "وردة الفوضى الجميلة" ص ٣١.
ديوان "كأنها نهاية الأرض" ص ١٨، ٢٥، ٤١، ٧٤، ٧٦، ٩١، ١١٣
(٢) هكذا قلت للهاوية، ص ٨٧.
(٣) وردة الفوضى الجميلة، ص٥٤.

على إحكام الدفقة التعبيرية صوتيًا ودلاليًا في المقطع. فالمطلع هو نفسه الختام. وكأننا في حلقة مفرغة. فكانت النتيجة الحتمية (لا شيء)[١].

لم يكتف الشاعر بالألوان البلاغية السابقة التي تعتمد في بنائها على التكرار لإحداث جرس موسيقي للنص، من شأنه جذب المتلقي واستمتاعه بالخطاب الشعري. فنراه يطرق ألوانًا بديعية أخرى مثل "العكس والتبديل"[٢] و"الترصيع"[٣] وقد أوردهما الشاعر بقلة لذلك لا يدخلان دائرة السمة المميّزة لإيقاع نصه الشعري.

٥- الطباق:

الطباق من البنى البديعية، ذات التأثير الدلالي، عن طريق إبراز المغايرة والمخالفة كما أن لها تأثيرًا إيقاعيًا، وخاصّة عند ما تدخل في إطار من النسق الصوتي بفعل التماثل الصرفي بين طرفي التطابق، وذلك مثل قوله:

رجل آجل وامرأة عاجلة.. باب مفتوح على هاوية.. هكذا[٤]

في السطر يستخدم الشاعر الطباق بين (رجل - امرأة) و(آجل - عاجلة) فأعطى الإيقاع صوتًا متميّزًا، ويمكن تأمل السطر من الناحية الدلالية على أن الازدواجية المنتجة للعالم (الرجل/المرأة) تقف على حافة الهاوية التي استحضرتها الصياغة في حالة انفتاح ويمكن ملاحظة ذلك - أيضًا - في قوله:

سيدي وحبيبي مسَّني فاكتملت له

أنا المرأة المكتملة

---

(١) يمكننا ملاحظة هذه الخاصية الإيقاعية في العديد من أعمال الشاعر، انظر، مثلا كأنها نهاية الأرض، ص ٣١، ٣٦، ٤٤، ١٠٧.

(٢) انظر، مثلا، وردة الفوضى الجميلة، ص ٦٦.

(٣) انظر، هكذا قلت للهاوية، ص ٤٩، ٨٠.

(٤) هكذا قلت للهاوية، ص ٦٣.

اقرأ أيامي المقبلة

ساطعة آفلة

يشدها حبيبي إلى خُطاي الجاهلة[1]

لم ينشأ الإيقاع في المقطع من توحد القافية، أو من وجود بعض تفاعيل المتدارك مع المتقارب فقط، إنما نشأ – أيضًا – بسبب وجود الطباق المعنوي والدلالي ذي البناء الصرفي الموحَّد في قوله (ساطعة/ آفلة).

ويلاحظ، أن الشاعر قد يكثر من استعمال الطباق في أجزاء معينة، وذلك مثل قوله:

كلما شربتُ: ظمئت

كلما احترقتُ: استويت

جنّتي و جحيمي

قاتلي ورحيمي[2]

ويعتمد الشاعر على الطباق لبنةً رئيسةً في بناء نصه من الناحية الدلالية والإيقاعية، الأمر الذي بلغ به استعمال هذه اللبنة وتوظيفها في أحد دواوينه[3] نحو (٦٧) مرة، وهو استعمال كبير إذا قيس بصنيع شعراء آخرين استعملوا هذا البناء البديعي. وهذا يعني أن الإيقاعية البديعية بأشكالها المختلفة تمثل ركيزة من ركائز الإيقاع عند "رفعت سلاّم".

٦- الحوار:

يمثل "الحوار" بنية أساسية في البناء الإيقاعي، إذ إنه يقتضي التغيير في أسلوب الأداء الشعري، وهو ما يكسر حاجز الرتابة لدى المتلقي، وهو هدف إيقاعي في المقام الأول.

---

(١) كأنها نهاية الأرض، ص ١٠٩.
(٢) المصدر السابق، ص ٥٦.
(٣) انظر، هكذا قلت للهاوية.

وقد اهتم شاعرنا بالحوار اهتمامًا كبيرًا. حتى أصبح سمة أسلوبية وإيقاعية لخطابه الشعري، ولا نكاد نرى ديوانًا شعريًا من دواوينه يخلو من هذه السمة. ومن ذلك قوله:

قال: أنت سيدي

قلت: أنت موعدي

متى تكون؟

قال: حين تغدو سيد الجنون

قلت: خِرقتي وبيرقي والصولجان

قال: صُمْ عشرين شهرا

وانتظرني

دهرا(١)

على الرغم من البناء الحواري المزدوج في المقطع، المكّون من (قال/ قلت)، فإن التأمل العميق في المقطع يؤول إلى التوحُّد، حيث تحتل الذات موقع المتحدث والمتحدث إليه على صعيد واحد، وهذه بنية قديمة عند أئمة المتصوفة(٢). ومما يعزز هذا الرأي اعتماد البنية على الغموض والفكر الفلسفي، كما كانوا يفعلون.

إن البناء الحواري المركَّب من (قال / قلت) يعطي النص إيقاعًا متجددًا مع كل إجابة أو سؤال. وقد لجأ الشاعر إلى بناء حواري آخر مغاير لسابقه- في بنيته_ فاعتمد في محاورته على طرف واحد، وذلك مثل قوله:

أقول: من يقطع الآن خيطي؟

أقول: فوق هاوية أروح ولا أجيء

---

(١) إشراقات " رفعت سلام " ص ١٧.
(٢) انظر، مثلا المواقف والمخاطبات، للنفرى.

أقول: إنها أنثاي وسيدتي الفائرة
وأستدير إلى النهاية الشاغرة(١)

إن الشاعر لم يلجأ إلى الطريقة التقليدية في الحوار بين متحدث ومتحدث إليه. إنما لجأ إلى طريقة جديدة، فكان الخطاب من طرف واحد، وعلى الرغم من إيقاعية المقطع نتيجة الحوار، فإن الشاعر لجأ إلى أشياء أخرى تؤازر الحوار في توقد الإيقاع وإشعاعه كالقافية وغيرها..

وإذا كانت بنية "الحوار" هي بنية أدبية تعتمد عليها فنون أخرى كالقصة والرواية والمسرح، فإن شعراء الحداثة استعانوا بها في نصوصهم الشعرية، لإنتاج الدلالة واستنباط الإيقاع، ولم يكن ذلك على سبيل المقطع أو الجزء الشعري في نص ما، إنما تعددت في نصوصهم، فقد وردت هذه البنية نحو(١٢) مرة في ديوانيه، إلى النهار الماضي (٢) وإشراقات(٣)، وهو عدد كبير يدخل بها في مجال الظاهرة، فضلا عن وجودها الملحوظ في دواوينه الأخرى.

وعلى هذا فقد حاول "رفعت سلام" أن يحقق لنصه الشعري الإيقاع المميز؛ وذلك باستخدامه كافةَ الألوان البديعية، التي تسهم بشكل أو بآخر في خلق الإيقاع، وهو بهذا يهدف إلى توصيل الرسالة الشعرية إلى المتلقي في نص شعري متوهج بإيقاعه الثري.

(١) هكذا قلت للهاوية، ص ٤٣.
(٢) انظر، - مثلا – ص ٥١، ٧٠، ٩٢، ٩٨.
(٣) انظر، - مثلا – ص ١٧، ٣٩، ٥٧، ٩٧.

الخاتمة

مرَّ الشعر العربي بتاريخ طويل، تعرَّض خلاله لأصوات عديدة تنادي بالتجديد اللغوي تارة والإيقاعي تارة أخرى، ولذا فقد نشأت مدرسة البديع في العصر العباسي، كما ظهرت الموشحات في الأندلس، وما لبثت هذه الدعوات أن أطلَّت برأسها علينا في العصر الحديث، حيث تغيَّرت مفاهيم الحضارة، وتعقَّدت الحياة، وقد نتج ذلك عن الاتصال بالحضارة الغربية، وكان علينا مواكبة هذه الحضارة، بحيث لا ننقص من قدر قيمنا وتراثنا، بل ننطلق منهما إلى المفاهيم الجديدة.

وأمام هذه التغيُّرات الحضارية والثقافية، كان على الشعر العربي أن يرتدي ثوبًا جديدًا أو يجدِّد ثوبه القديم إن أراد الاحتفاظ به، ولذا تعدَّدت الاتجاهات الَّتي نادت بتجديده، بدءًا من البارودي، حتى جماعة الشعر الحر، وأخيرًا مرحلة الحداثة وما صاحبها من الشعر المنثور أو ما يسمى "قصيدة النثر".

الأمر الذي حتَّم علينا دراسة تلك الاتجاهات وما تطرحه من رؤى، وقد تخيَّرتُ دراسة الاتجاه الأخير، الذي يمثل أقصى درجات التجديد على المستويين الشكلي والإيقاعي، كما يعدُّ هذا الاتجاه الأعلى صوتًا على المستوى التنظيري من كل الاتجاهات السابقة.

فقد وقع اختياري على مستوى الإيقاع، لدراسة ما آلت إليه حركة الحداثة في شعرنا العربي، وذلك لما للإيقاع من أهمية رئيسة في بناء النص الأدبي.

ويمكن القول إن هؤلاء الشعراء – موضوع الدراسة – هم نخبة تمثل أجيالها أصدق تمثيل. لذلك فما برز من نتائج تخصهم، يمكن تعميمها من باب الإستقراء الناقص على كل شعراء هذا الجيل.

وقد قسمت نتائج الدراسة على مستويين:

١. نتائج يختصُ بها جيل ما بعد الرواد.

٢. نتائج يختصُ بها الجيل الثالث للحداثة العربية.

أما جيل ما بعد الروّاد، وهو ما يسمى جيل الستينيات، فقد تبيَّن من خلال الدراسة أن القصيدة لديهم اتّسمت بالمحافظة على الموروث الشعري من خلال:

١. الالتزام بالوزن الشعرى القديم، الأمر الذي يفسِّره عدم كتابتهم لقصيدة النثر.

٢. المحافظة على وحدة البحر الشعري للقصيدة الواحدة، وذلك باستثناء بعض المحاولات القليلة.

وعلى الجانب الآخر، فقد تعدَّدت محاولاتهم التجديدية، وذلك من خلال:

١. اتخاذ السطر الشعري بدلا من البيت بنيةً رئيسةً للقصيدة، كما وُجِد في إبداعهم القصيدة العمودية، ولكنها كانت قليلة لا ترقى إلى مستوى الظاهرة.

٢. استحداث بعض التفاعيل الجديدة التي لم تكن في العروض العربي القديم كاستعمال (فاعلُ) في حشو المتدارك.

٣. النظم على البحور الشعرية الصافية، وقد احتل كل من المتدارك والمتقارب والرجز، مكان الصدارة من تلك البحور، وليس معنى ذلك اختفاء البحور المركبة أو إهمالها، ولكن قد ترد هذه البحور بصورة قليلة.

٤. وجود بعض المحاولات للمزج بين البحور الشعرية داخل القصيدة الواحدة.

٥. الاعتماد على التدوير واستخدامه بنيةً أساسيةً للقصيدة بما يخدم النص دلاليًا وإيقاعيًا.

٦. تلعب القافية دورًا أساسيًا في بناء النص عند شعراء هذا الجيل، وهم بذلك لم يحافظوا عليها تمامًا كما هي في الشعر العمودي، ولم يهملوها تمامًا كما في التيارات الأخرى، إنما جاءت القافية لديهم متنوّعة الأشكال.

٧. الاهتمام بالجانب الصوتي للكلمة بما توحيه من إيقاع يخدم الناحية الدلالية وقد أدى ذلك إلى الاهتمام بالنواحي البديعية كالجناس والطباق، اللذين من شأنيهما إيجاد إيقاع منتظم للنص.

٨. الاعتماد على التكرار بأنواعه المختلفة بنية أساسية في بناء الإيقاع وإنتاج دلالته.

- أما الجيل الثالث من حركة الحداثة في مصر، وهو ما يطلق عليه جيل السبعينيات، وقد بدا هذا الجيل أكثر جرأة وإقدامًا على التحديث والتجديد في نصوصه الشعرية وذلك من خلال النقاط الثمانية سالفة الذكر، إضافة إلى:

١. المزج بين البحور الشعرية المختلفة في القصيدة الواحدة، ويبدو هذا في معظم الإنتاج الشعرى لهذا الجيل.

٢. الاهتمام بالنثر الفني، الذي يدخل في بناء القصيدة الشعرية، أو تفرد له مساحة إبداعية كاملة، وهو ما يعرف بالشعر المنثور أو "بقصيدة النثر".

٣. التأثر بالإيقاع القرآني، وذلك من خلال وجود المعارضة الإيقاعية لبعض آياته والاقتباس منه وكان ذلك كثيرًا في نصوصهم.

٤. الاهتمام الخاص بالجانب اللغوي، وضرورة تخيُّر المفردة الموحية صوتيًا بالدلالة المطلوبة، وكذلك استعمال غريب الألفاظ حينا، والألفاظ اليومية أحيانًا أخرى وهذا ما يؤدي إلى الغموض الذي يصل إلى حد الإبهام، الأمر الذي يصرف عنه جمهور القراء فتصبح القصيدة لخاصة الخاصة، وهذا يتنافى مع دور الشعر.

٥. الاهتمام بالحرف المفرد، وتكراره في النص، الأمر الذي يؤدي إلى إيقاع صوتي كبير داخل الخطاب الشعري، حتى وصل الأمر إلى وجود دواوين شعرية تكتسب دلالتها وإيقاعها واسمها من حرف واحد.

٦. دخول عنصر الحوار في بنية القصيدة الحديثة ليسهم في توفير إيقاعها.

إن مثل هذه الأشياء تعمل على وجود إيقاع للنص الشعري، ويجعل من المتلقي متابعًا للإنتاج الأدبي مستمعًا به، وإن ظلت دائرة المعنى تحاور المتلقي ولا تفصح عن ماهيتها بسهولة.

ويمكننا ملاحظة، أن بعضًا من هذه التجديدات، هي في حقيقتها تمثل العودة إلى تراثنا العربي القديم، بما يعني أن الحداثة الحقيقية هي التي تعتمد على التراث، وتعيد إنتاجه مضيفة إليه أبعادًا أخرى، وهو ما نصبو إليه في الأعمال الشعرية القادمة.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم (رواية حفص عن عاصم).

أولا : الدواوين الشعرية :

أ- دواوين شعراء الدراسة:

1. حسن طلب:

١- آية جيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٢- أزل النار في أبد النور، دار النديم للصحافة والنشر القاهرة ١٩٨٨

٣- سيرة البنفسج، مطبوعات كاف نون، القاهرة ١٩٨٦م.

٤- قصائد البنفسج والزبرجد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢م.

٥- لا نيل إلاّ النيل، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣ م.

٦- وشم على نهدي فتاة، دار أسامة للطباعة القاهرة ١٩٧٢م.

2. رفعت سلاّم:

١- إشراقات رفعت سلاّم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.

٢- إلى النهار الماضي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨ م.

٣- إنها تومئ لي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣م.

٤- كأنها نهاية الأرض، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٥- هكذا قلت للهاوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

٦- وردة الفوضى الجميلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٧ م.

